

JOSÉ LUIS ONTIVEROS

APOLOGIA
da
BARBÁRIE

Ernst Jünger,
Yukio Mishima
e Ezra Pound
numa perspectiva
dissidente

JOSÉ LUIS ONTIVEROS

APOLOGIA
da
BARBÁRIE

**Ernst Jünger,
Yukio Mishima
e Ezra Pound
numa perspectiva
dissidente**



1997

APOLOGIA DA BARBÁRIE

Ernst Jünger, Yukio Mishima e Ezra Pound
numa perspectiva dissidente

de

José Luis Ontiveros

Editor: Hugin - Editores, Lda.
Apartado 1326 - 1009 Lisboa Codex
Tel.: (01) 813 01 39 - Fax: (01) 814 42 12
Email: hugin@esoterica.pt

Director da Colecção: Júlio Prata Sequeira

Tradução: Luís Zagallo

Composição e maquetagem: Hugin Editores, Lda.

Montagem, impressão e acabamento: Sociedade Astória, Lda.

ISBN: 972-8310-44-7

Depósito Legal: 117478/97

Primeira edição para a língua portuguesa: Outubro de 1997



3

© 1997, Hugin Editores para a edição portuguesa

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor

Apologia da barbárie

Heidegger descreve a época actual como a do *tempo da indigência*: “É o tempo dos deuses que fugiram e do deus que virá”; nesta circunstância, com um estilo e uma tradição cultural diferente, aparecem três escritores: Ernst Jünger, Yukio Mishima e Ezra Pound que, por caminhos diferentes, anunciam o fecho de um ciclo e de uma forma cultural esgotada: a da cultura racionalista e a civilização da cidade.

À sua maneira e com uma personalidade própria, oposta ao igualitarismo e ao colectivismo, cada um deles desenvolve uma *apologia da barbárie*. Como é que um “junker”, partidário da tradição (Jünger), um herói e um esteta (Mishima), e o inimigo da usura, forjador dos cantos (Pound), se aproximam da barbárie? Como encarnam essa nova barbárie? Segundo Nietzsche, os valores bárbaros são aqueles que permanecem carregados de sentido e vitalidade, separados das abstrações e das justificações humanitárias, portadores de si mesmos e de uma acção incondicional. Em parte, correspondem à descrição feita por Cioran do

pensamento reaccionário: “Essa idolatria dos começos, do paraíso já realizado, essa obsessão pelas origens é o sinal distinto do pensamento *reaccionário*, ou se preferirem, do *tradicional*”.

Os três escritores tiveram o atrevimento de *reaccionar* contra a sua circunstância, mas a sua afirmação não consiste numa resposta resistente, propõe, sim, contrariar o tempo em que surge, criar valores e ultrapassar os existentes. Neste sentido, Jünger, Mishima e Pound representam um claro desafio à *rebelião das massas*, à lógica do poder burguês e ao conhecimento materialista. Por caminhos diferentes, na experimentação existencial e artística *de vias de realização diferentes*, procuram, pela vontade do Poder, encontrar a vontade da Origem. O itinerário da “pergunta pela Origem” significa o regresso às fontes, a marcha para o princípio, o encontro com a raiz. Jünger irá conceber a figura do *trabalhador*, do *guerreiro* e do *anarca*. Mishima revitalizará a tradição samurai. Pound tratará de poetizar a política. Por agora, não iremos julgar o sentido desses fins nem a idoneidade dos seus propósitos.

Apologia da barbárie ou clausura da civilização actual: “Eu quero simplesmente outra civilização” (Ezra Pound). Essa apologia foi descrita pelo espanhol Isidro Juan Palacios como o *ópio da cidade*, o estado de prostração da “massa dos adormecidos” que, nas torres ciclópicas das grandes cidades, amontoam a sua existência nómada e desenraizada na senilidade da civilização: “É tarde para que toque o alarme para a sociedade contemporânea, pois os habitantes da urbe estão – com a noite já perto – demasiado despreocupados e minimamente vigilantes, preparando a nova festa da ociosidade absoluta, da festa sem entranhas, da servidão do prazer indomado: a última etapa da decadência que precede a derrocada... e a instauração do novo.”

Tratarei de matizar brevemente essa *revolta contra o mundo moderno* representada pelas vidas e as obras de Jünger, Mishima e Pound. Jünger irá propor superar o nihilismo como o “estado normal da humanidade”, através do nihilismo activo. A sua participação nas duas guerras mundiais, assim como a sua actividade nos “corpos francos” da entre-guerra, postularão pelo “domínio e a forma” o abatimento da civilização produto do Século das Luzes e da mentalidade cientificista do século XIX, transparecerá no intento de “dotar de sentido” a figura do *trabalhador*. O *trabalhador* compreendido como uma manifestação articulada do soldado e do técnico que, segundo Heidegger, proporcionava “uma forma” a Zaratustra. Todavia, o *trabalhador*, como operário de uma obra épica e colectiva, não tem sentido numa idade em que a guerra deixou de ter uma relação orgânica com o homem e em que o próprio herói é, segundo Hegel, um “simples funcionário do Espírito Absoluto”. O *trabalhador* deverá assim ser substituído pelo *anarca*. *A Apologia da barbárie* será o virar as costas à sociedade, habitar a solidão dos bosques, renunciar à salvação dos *outros*. O *anarca* é, por excelência, o novo bárbaro que não reconhece a sua missão perante as ordens, bandeiras, regimentos. O *anarca* vive muitas vezes na cidade mas a sua existência está separada das massas. A sua vida revela-se como uma poética da destruição e dos instantes privilegiados.

Mishima, por sua vez, afirmará dois caminhos: o das letras e o da acção. Na via da literatura manifesta-se o ser feminino, que só passivamente pode actuar no mundo. Esse contemplar a realidade sem a penetrar é indicado como “um falar e dizer”, um simples jogo de palavras, que conduz à ideia de Hölderlin de ser a poesia “a mais inocente das ocupações”. Mishima exigirá ao mundo de sonhos da literatura a faculdade da decisão. O seu ser revoltar-se-á contra

o inofensivo: obrigará o seu corpo a preparar-se para assumir o poder da acção. O esteta Mishima, de um palácio rocóco, extasiado com a imagem do martírio de São Sebastião, terá que “fazer da sua própria vida uma obra de arte” (Yukio Mishima). Esse desejo irá encontrá-lo, paradoxalmente, noutra das caracterizações da poesia como “o mais perigoso dos bens”. Mishima vencerá o *tempo da indigência* – em que os deuses se retiraram – com o seu próprio sacrifício. Romperá o falso respeito de uma paz permanente imposta pelos aliados e pela civilização ocidental ao Japão, no final da segunda guerra mundial. A palavra de Mishima deixará de ser uma diversão inócua, uma negação da decisão, uma aposta evanescente na perenidade. Mishima assumirá o credo da *Yomeigaku*, da *doutrina da acção*: “Saber e não actuar é não conhecer”. Para vencer a “noite do mundo”, cairá no abismo, correrá o perigo de perder o ser, viverá com o seu *seppuku*, o sacrifício ritual, o máximo risco da palavra. Terá a audácia inaudita de realizar um acto de valor incondicional, num mundo em que impera a cobardia: o não confrontar o ser, a *raça dos homens em fuga*.

Pound viverá em duas vertentes a *apologia da barbárie*. Irá manifestar-se contra o ambiente académico e a concepção da poesia, enunciar que não é responsável pela acção da usura. Assim criticará, aqui e ali, a educação universitária como uma transmissão morta de conhecimento. A função social do escritor consistirá em escrever bem, com a máxima precisão e com economia de termos. Essa função social deve estar unida à ética: daí que Confúcio recomendasse aos seus discípulos a leitura das Odes, para aperfeiçoamento do seu carácter. A poesia exprime um conhecimento exigente e uma civilização tem sempre a poesia que merece. Mas a poesia deve ser falada e escrita numa realidade em que impera *nescheke*, a usura corrosiva. A usura afecta não só a vida económica

dos homens como também a maneira de pintar um quadro, compreender uma leitura, escrever um livro. Se o *demonio da política*, segundo Max Weber, faz perder a alma, torna-se necessário *poetizar* a política. Poetizar o limo para cunhar a forma. Forjar o canto para que cada um cumpra o seu papel e reine a “harmonia”. Até mesmo quando esse poetizar, esse responder pela beleza do ser, se desmoronar perante a ordem operativa do milenarismo fascista e valha ser-se internado num manicómio.

Jünger, Mishima e Pound dispõem a divina ordem com que a nova barbárie prepara o seu assalto. As suas armas são os cantos e o ser, a sua zona a do “nihilismo perfeito”. Seus adversários, os amantes da fealdade, da uniformidade, do nivelamento. Ora bem: essa barbárie, aonde conduz? Porque será necessário, na post-modernidade, referir-se a ela? Se podem fazer-se objecções aos caminhos escolhidos por estes escritores, a sua decisão de reverter a circunstância, de não permanecer escravos da sua época, indica um problema mais profundo do que a “inadaptação”, a “egolatria do artista”, o “individualismo pequeno-burguês” ou qualquer outra das figuras com que o homem moderno, afastado da metafísica, concebe para digerir a dissidência dos artistas, que hoje têm de cumprir a missão do vagabundo, do pirata, do aventureiro numa sociedade secularizada, cuja estrutura se baseia na negação do mito e da aventura.

A pós-modernidade não só quebranta a fé dogmática no progresso e na evolução linear que caracteriza o homem moderno, como também destaca o eclipse do intelectual orgânico, partidário e militante. Nem Jünger, nem Mishima, nem Pound entregaram a sua consciência pessoal a um sistema único de ideias, a um monismo messiânico ou a uma estrutura burocrática. Jünger manteve-se afastado do nacional-socialismo alemão e foi o primeiro novelista que o

criticou no que representava de revolução plebeia e promíscua, no seu texto *Sobre as Falésias de Mármore*. Mishima opôs-se à direita liberal japonesa, defensora da “paz perpétua” e do “crescimento capitalista”. Pound foi sempre considerado um extravagante pelos burocratas fascistas e nunca aceitou ser uma voz partidária.

A pós-modernidade que Octavio Paz estudou, no que ela significa de “desengano” sobre as certezas da modernidade, tem porventura uma virtualidade inexplorada: a da aparição de um intelectual diferente do da “arte pela arte” e distinto, também, do intelectual missionário e proselitista. Esse, que não acredita no Estado, que permanece, ao mesmo tempo, independente da sociedade civil, é, em princípio, um *bárbaro*, um ser desmesurado, cujo tipo ainda não foi definido, uma vez que subverte a normalidade racional e a função do intérprete do social.

A *desmesura* do intelectual que parece emergir da preamar da modernidade não tem relação directa com o ideal romântico ou com a febre dionisiaca. Esta desmesura é contraditoriamente serena. Obedece a um abaixamento dos pontos de referência modernos: democracia, ciência, felicidade. O frágil equilíbrio com que a sociedade tratou de marcar os leitos dos rios da inteligência, encontra-se em crise. O intelectual não pode teorizar mais sobre as utopias, pois estas transformaram-se em catástrofes ou em cemitérios. É-lhe negada de antemão a possibilidade da reforma altruísta e a razão do estado petrificou as revoluções. O intelectual — desconcertado — não só observa a invasão das massas como também a massificação do poder: o intelectual é absorvido e devorado pelo poder da sociedade moderna, transforma-se num *objecto*, calculador, da razão.

A *apologia da barbárie* refere-se a esse esgotamento e ao tipo de um novo intelectual cuja característica essencial é,

provavelmente, a sua própria *atipicidade*. Jünger, Mishima e Pound andam nesta linha, em que o passado recente se desmorona e ainda não aparece a claridade do dia. A sua *barbárie* aguentou a História, pese aos políticos pensarem que a conduziram, e representam a palavra que retoma a faculdade de decidir, no *tempo da indigência*, tempo da pós-modernidade, em que devemos decidir “se nos prometemos aos deuses ou nos negamos a eles”.

ERNST JÜNGER:
A REVOLTA DO ANARCA

A linguagem simbólica

Ao Jünger, deixem-no ser.

A polémica sobre o réprobo

Em volta da obra do escritor alemão Ernst Jünger produziu-se uma polémica semelhante à que preocupou os teólogos espanhóis em relação à existência, ou não, da alma dos índios. De qualquer forma, o facto de ter sido discutida com assiduidade nos meios intelectuais espanhóis e de que uma nova política literária tenda a revalorizá-la, confere-lhe, tal como o Papa Paulo III fez aos nativos, a possibilidade de uma nova leitura reconvertida; já não traumatizada pela sua história maldita, plena do seu direito à diferença e exoneradora de um passado marcado pela glória e a imundície.

A polémica sobre Jünger que, no meio de lamentações premonitivas sobre a sua “cegueira histórica”, reconheceu a possibilidade de posse de uma alma pessoal, manteve-se, no entanto, nos limites do conhecimento da sua obra. Parecia que aprofundar Jünger podia indicar, de alguma maneira,

uma proclividade secreta, uma obscura cumplicidade com este perigoso “junker”, intelectual orgânico dos desenraizados, aquele que se evoca tanto como caçador como caçado; que, na adolescência, se alista na Legião Estrangeira francesa, testemunho que deixa nos *Jogos Africanos*; que se apresenta como “sempre à sombra das espadas”⁽¹⁾. E esta exaltação, feita tipologia, exhibe-se como o truque com que se evade o conteúdo da sua obra. E por aí deve partir-se de um princípio: Jünger continua a ser o mesmo, é um réprobo permanente e assumido, uma consciência erguida e soberana: “Eu sempre tive as mesmas ideias, só as perspectivas mudaram com os anos”⁽²⁾. Dedicou o significado total da sua escrita a este fim: ser o escritor alemão, não obstante os acidentes, o descrédito e a sua peculiar lenda negra, cuja obra se aproxima, em importância, da de Thomas Mann, com uma organicidade plástica que não encontramos em Gunter Grass. Em Jünger há uma única linha ascendente, um impulso de criação unívoco que arranca em 1920 com *Tempestades de Aço*, afirma-se em *Jogos Africanos*, obra intermédia que precede os seus livros mais importantes: *Sobre as Falésias de Mármore* (1939), *Heliópolis* (1965) e *Eumeswil* (1977).

Torna-se necessário, para chegar a *Heliópolis* e a uma aproximação do seu entendimento, fazer referência a um problema histórico. Jünger, tal como Saint-Exupéry e Henry de Montherlant, ama a acção como o supremo valor da vida; não existe uma renúncia às pompas do mal, aos frutos concretos da acção. Há, ao contrário, ao longo da sua obra, um reflexo cintilante que nasce da negação deliberada da bondade; um alento nietzscheano de que “não encontraremos, nunca, nada grande que não esconda atrás de si um grande crime”. Por isso temos que nos esforçar por perdoá-lo, por ver em Jünger o intelectual vítima dos seus próprios demónios. A sua obra é a afirmação da acção, como recurso superior de uma sobrenatureza que permite o acesso

a uma realidade distinta: interna, aristocrática, independente. Assim, se Jünger padeceu um julgamento de Nuremberga simbólico, a atitude directriz da sua criação permaneceu firme sobre a nojeira, sobre os preconceitos políticos e sobretudo sobre a “comiseração”, de que nunca necessitou. Não há, na sua obra, como produto da derrota da Alemanha na Segunda Guerra Mundial, uma dissociação de um antes e um depois, uma versão suavizada do mal que tivesse retrocedido, do seu estado agudo ao seu estado moderado.

Assim, se o seu texto *A guerra, nossa mãe*, escrito à volta de 1934, sofreu uma sorte semelhante a *Bagatelas para um Massacre*, de Louis-Ferdinand Céline, na medida em que ambos são unanimemente “condenados” e praticamente impossíveis de encontrar, à excepção de alguns fragmentos, ele, jovem escritor alemão que afirmava: “A volúpia do sangue flutua sobre a guerra como uma vela vermelha sobre um galeão sombrio”⁽³⁾, é o mesmo que canta o poder do sangue, trinta e um anos depois de lama, fogo e derrota: “Os gigantescos cristais têm forma de lanças e facas, como espadas de cores cinzentas ou violetas, cujos gumes foram temperados no ardente sol de fogo de fragas cósmicas”⁽⁴⁾.

O velho “junker”, nascido na burguesia industrial tradicional, em Heidelberg, a 29 de Março de 1895, permaneceu até aos 97 anos de idade como um fiel artesão dos seus sonhos, ciumento guardião das suas obsessões, um claro partidário da acção.

Por outro lado, apresenta-se o problema histórico. Jünger, ferido sete vezes na Primeira Guerra Mundial, portador da Cruz de Ferro e de uma condecoração *Por Mérito* (a mais alta do exército alemão); membro juvenil dos “Capacetes de Aço” e dos “nacional-bolcheviques”; ajudante co-governador militar de Paris durante a ocupação alemã, é um novo intelectual que rompe com o molde tradicional da função intelectual, da ilustração e da cultura burguesa. Em

certa medida, corresponde aos atributos que descreve Gramsci: “O modo de ser do novo intelectual já não pode consistir na eloquência motora, exterior e momentânea, dos afectos e das paixões, mas naquela em que o intelectual aparece inserido activamente na vida prática, como construtor, organizador, persuasivo permanentemente, não como simples orador”⁽⁶⁾. Neste sentido, Jünger vai mais além da “eloquência motora”, da relação produtiva e mecânica com uma condição económica precisa.

A trilogia do desenraizamento

Poderá então dizer-se que, embora Jünger tenha atributos de “junker” prussiano, ao ter parentesco com a “casta sacerdotal militar tem um monopólio quase total das funções directivas organizativas da sociedade política”⁽⁶⁾, esta relação funcional e produtiva quebra-se no caos, no nihilismo e na decepção que acompanha a derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial.

Jünger que, porventura, na época guilhermina do orgulhoso segundo Reich, talvez tivesse podido reproduzir as características da sua classe, encontra-se livre de toda a ordem social como intelectual do desenraizamento, da tribo dos nómadas, do poderoso grupo disperso dos solitários que lutaram nas trincheiras.

Detenhamo-nos na análise deste estado espiritual e desta circunstância histórica, cuja transcendência se irá manifestar em toda a sua narrativa, especialmente no carácter unitário da sua obra e na sua posição ideológica; o que, por sua vez, nos permitirá compreender a chave de uma das suas novelas mais significativas do período do último pós-guerra: *Heliópolis*, cujos nervos já se fazem sentir entre o tumulto que sobressalta o jovem Jünger, como brilhante fruto da acção interna a que subordinarão seu espírito.

Assim poderemos apreciar cabalmente este autor central da literatura alemã do século XX para determinar qual é o rosto que se cinzelou na multiplicidade de espectros que o reflectem com caras diversas. Acaso será a Jünger, como pretende Erich Kahler, que “caberá a maior responsabilidade por ter preparado a juventude alemã para o estado nazi, apesar de ele mesmo nunca ter professado o nazismo”⁽⁷⁾? Trata-se do céptico autor da *Dystopia*, ou utopia congelada, expressa no seu relato *Eumeswil*? Quem é afinal este contraditório anarquista autoritário?

Podemos tentar responder com um jogo de conceitos, nos quais se possa articular a sua radiografia espiritual com a sua natureza complexa e uma história convulsa e devoradora. Esta visão dar-nos-á um Jünger revelado numa trilogia: trata-se do demiurgo do mito do sangue; do cantor do complexo de inferioridade nihilista da cultura alemã; do emissário do domínio do homem fástico e guerreiro. Só assim poderemos entender como Jünger pôde dirigir de “fora de si” o pelotão de fuzilamento, autenticar a estética da dor com uma “segunda consciência mais fria”, experimentar as viagens místicas do LSD ou da mescalina, necessitamos vê-lo na sua dimensão autêntica: a do “condottiere” que foge para a frente num mundo em ruínas.

Memórias de um “condottiere”

A aventura de Jünger adquire o símbolo de uma inorganicidade rotunda, na relação social do intelectual com a produção de uma classe concreta; trata-se, fundamentalmente, de uma personalidade que Drieu la Rochelle exprime, de certa maneira: “(é) o homem de mão comunista, o homem das cidades, neurasténico, excitado pelo exemplo dos fascistas italianos, assim como pelo dos mercenários das guerras chinesas, dos soldados da Legião

Estrangeira”⁽⁸⁾. A sua verdadeira pátria são as chamas, a tensão do combate, a experiência da guerra. A sua configuração íntima encontra-se manifestada naqueles que viveram “a encarnação de uma civilização nas suas últimas etapas de decadência e dissolução”, segundo Ernst von Salomon, nos *Proscritos*: “Sofríamos ao sentir que, nō meio do turbilhão e apesar de todos os acontecimentos e fatalidades, a Verdade e a Realidade estavam sempre ausentes”⁽⁹⁾. Este é o território em que Jünger preparará a rede invisível da sua obra, recolhendo as brasas, os escombros, as bandeiras rasgadas. Quando tudo na Alemanha cambaleia, soçobram os valores humanitários e cristãos, a burguesia declara bancarrota e os espartacos estabelecem a efêmera Republica de Munique, aparecem os elementos vitais da sua escrita, que se afirmará como uma trincheira imbatível, herdeira do lodo, com a chave certa que abrirá as portas da putrefacção à literatura.

É a época em que Jünger, interpretando a crise existencial de uma geração que pretendeu dissolver todos os vínculos com o mundo moribundo, toma consciência de si com um poder vital que não quer ficar a dever nada ao exterior, que se exige como destino: “Nós não queremos o útil, prático e agradável, mas sim o que é necessário e que o destino nos obriga a desejar”. Participa então nas violentas jornadas dos “Capacetes de Aço”, que darão posteriormente origem às SA ou tropas de assalto nazis. No entanto, apesar de ser um colaborador radical do suplemento “Die Standarte”, órgão dos “Stahlhelm” (Capacetes de Aço), manter-se-á sempre a uma ativa distância do poder. Chegará a editar páginas incendiárias na revista “Arminius”, com o então jovem Doutor em Letras e “nacional-bolchevique” Joseph Goebbels e com o estranho arquitecto da Estónia germânica Alfred Rosenberg, futuro ideólogo de uma parte do nacional-socialismo com a sua obra *O Mito do Século XX*.

Assim, Jünger, próximo da linha “nacional-bolchevique” dos irmãos Strasser, movimento popular anti-

capitalista que pretendia a destruição das plutocracias “ocidentais” e a aliança revolucionária com a Rússia⁽¹⁰⁾, realizará um itinerário dissidente, no qual o nacional-socialismo da ala esquerda – que “possui mais fogo e sangue do que a chamada revolução tem sido capaz de criar em todos estes anos”, ao alcançar o poder em 1933, fortalecer os grandes grupos industriais alemães e efectuar, em 1934, a purga da esquerda nazi na “Noite das Facas Longas” – ver-se-á transformado num gigantesco insecto mecânico, num vinho a fermentar nos tonéis burgueses e que “seria bebido um dia sob a denominação de fascismo”, como diria o seu amigo von Salomon.

Existe neste “condottière” uma clara consciência de que não há um mito à altura da sua exigência, uma crença capaz de destruir a sua solidão, uma ideia que não devore as cinzas da realidade.

Quando Jünger escreve, por 1939, *Sobre as falésias de mármore* (que foi interpretado como uma alegoria contra o Grande Guardião – ordem Nacional-Socialista), passaram os dias vazios de poder em que: “Os que regressavam das trincheiras, onde tinham vivido longos anos submetidos ao fogo e à morte, não podiam regressar às esquelidas vivências do comprar e do vender de uma sociedade mercantilista”⁽¹¹⁾. Assim, uma parte considerável dos ex-combatentes tinha aderido a uma revolução triunfante, em que a vitória é demasiado tangível. Jünger decide afastar-se no momento do êxito, quando os funâmbulos enchem as praças com números coreográficos e se pensa na ambição de “um tambor de lata”. Há um brilho superlativo, uma atmosfera de saciedade, uma escada ideológica para chegar à prosperidade da nova ordem.

No momento em que Jünger decidiu retirar-se, abandonar o sinal dos tempos, nadar contra a corrente, encontra, uma vez mais, a saída face à organização do poder,

na permanente rebeldia e na consciência crítica. Mas esta fuga não é uma deserção; até o crepúsculo wagneriano continua a vestir o uniforme alemão. A sua revolta manifesta-se em acreditar nas “situações privilegiadas”, ou seja, nos instantes em que a vida inteira cobra sentido mediante um acto definitivo; assim resolve, na rápida decisão que a guerra impõe, voltar a uma selva negra pessoal, com a nudez irrenunciável das suas cicatrizes, afastado do estabelecimento e da estrutura do poder.

A cor vermelha, emblema do “condottiere”, banho de fogo sobre a bandeira de combate, tornou-se, finalmente, equívoco: “A essência da revolta e dos incêndios, transformava-se com facilidade em púrpura, exaltava-se com ela”⁽¹²⁾; Jünger olhando as ondas da história embaterem nas falésias de mármore, assistindo ao naufrágio da história alemã, desolado no seu retiro das letras, exalta na acção a única energia que não se decompõe, “o jogo soberbo e sangrento que deleita os deuses”.

O tambor de lata

Mencionámos que uma parte significativa do material de sonhos que forma a sua novela *Heliópolis* se encontra na poderosa torrente da aventura em que Jünger se desenvolve desde os seus anos juvenis. Na realidade, das suas duas grandes novelas do último pós-guerra, talvez *Heliópolis* seja mais profundamente Jüngeriana que *Eumeswil*, no sentido em que o seu universo está mais nitidamente revelado, onde não existe o “pathos” de uma má consciência parasitária e em que a diferença do usufruto da fácil politização, em que a literatura, como uma parábola social ou histórica, retém um poder metapolítico; isto é, um mundo estético que se explica a si mesmo, que se sustenta como um valor para si.

Não é demais salientar que, independentemente da opinião de grande parte da crítica, *Sobre as Falésias de Mármore*

e *Eumeswil*, como uma mensagem críptica anti-hitleriana a primeira e como uma denúncia contra o totalitarismo a segunda, o seu interesse real ultrapassa a circunstância política, concedendo que esta tenha sido a intenção do autor. Intencionalidade difícil de manter, numa análise que procure a essencialidade de Jünger acima do escândalo e do critério convencional.

Heliópolis reconquista a tensão narrativa, o livre emprego de uma simbologia analógica, o espaço de expressão que se purificou do imediatismo e das pressões externas na ocupação literária; o que talvez se explique por razões propriamente literárias e, neste caso, também históricas. Usamos a palavra reconquista como aquela que designa um esforço que surge da derrota; que se eleva sobre a prostração, que recupera o valor existencial da experiência. Quando Jünger escreve a sua novela, aos sessenta, o efeito da derrota alemã já se consolidou no mundo, a etapa nacional-socialista começa a ver-se por uma perspectiva mais remota, reconhecem-se, se quiserem, o cinema de Leni Riefensthal, a música de Carl Orff, a escultura de Arno Breker, como aberrações esplêndidas. Por outro lado, no campo literário, Gunter Grass conseguiu, com as peripécias do anão disforme, astuto e tagarela, protagonista de *O tambor de lata*, a capacidade de auto-desolação da cultura alemã: já não é possível prolongar a ignomínia, esta já produziu o necessário veneno salvador, a cicuta dada a beber com prazer goteja de um cálice cheio de pus.

De algum modo, e a seguir a um surdo e pertinaz silenciamento, o universo de Jünger recobrou o seu sentido original, o seu impulso poético autónomo. Mais aquém da enganadora equivalência entre as suas imagens e uma determinada concepção da realidade, embora tenha manifestado já “que não existe nenhuma fortaleza na terra em cuja pedra fundamental não esteja gravado o

aniquilamento” – trate-se de um mito, de um movimento social ou de uma organização do poder – *Heliópolis* encarna a ideia de que se os edifícios se levantam sobre as ruínas, “também o espírito se eleva por cima de todos os torvelinhos, também por cima da destruição”⁽¹³⁾.

Esta é, pois, uma das características principais da novela: o tempo histórico seguindo o seu leito foi absorvido; o que aconteceu (a sua própria participação na história alemã contemporânea) destilou-se entre os filtros dos glaciares como uma água nova e não contaminada. A sua escrita libertou-se do lastro e retomou um voo límpido, como o que narra a ética e o eclipse de *A cidade do sol*, como a crônica do reino de Campanella, mais distinta da construção intelectual da utopia. Encontramos em *Heliópolis* novamente o Jünger de sempre, o artista independente que sepultou com o relâmpago da sua linguagem, as nuvens baixas e sombrias do cântico da eficácia militar e desapiedada.

Os mitos solares

Heliópolis pode ser, assim, uma novela simbólica, uma reflexão sobre o poder, uma panóplia em que Jünger exhibe as suas armas predilectas. Em toda a narração, mais de quatrocentas páginas, desenvolve-se uma simbologia solar e mágica, onde estão presentes os fantasmas que desceram sobre o seu espírito. Há um fundo estóico que, sem aceitar a razão como a categoria do harmonioso, expressa no entanto a ataraxia, a imperturbabilidade apolínia, a fria e ofuscante luz da neve. Para isso recorrerá a um tipo de linguagem primordial, que faz lembrar os recitativos cosmogênicos a que se refere Mircea Eliade, como “as expressões primitivas espontâneas e perfeitas da tradição literária oral”, em que as palavras são signos vivos que se relacionam com o poder actuante sobre a vida: “Só assim se chega a compreender

que as grandes cosmogonias e as lendas da criação sejam infinitamente mais verdadeiras do que todas as quimeras dos nossos cérebros”⁽¹⁴⁾.

Aparecerão assim santuários, como os lugares da terra eleitos por forças superiores para se manifestarem: “As grandes forças deixam atrás de si estes lugares como sinal de que são invencíveis”; a montanha adquirirá a transcendência das meditações nos seus cumes; a cor branca, cuja proximidade aumenta o significado da paleta do pintor, reassumirá a realeza da luz; a solidão vislumbrada no mar, ou no caminho até ao topo duma ermida, reinará com o seu silêncio: “aqui reinavam o silêncio e o resplendor sem sofrimento da solidão. Não havia desventura, não havia restos indivisíveis”⁽¹⁵⁾.

Este é o pano de fundo em que Jünger nos apresenta o conflito do poder através da luta entre o “Prefeito” e o “Procônsul”; entre as bandeiras com uma luva de aço ou os estandartes com a águia; num combate em que enfrenta uma ordem técnico-burocrática apoiada no “Demos”, representado pela figura redonda e carnal do “Prefeito”, com a sua voz operática de tribuno, e os vestígios de uma ordem superior, fundada no exercício legal e aberto do poder, que por sua vez encarnam na silhueta quase etérea do “Príncipe”, cujo poder repousa num exército aristocrático.

Heliópolis é uma estranha cidade onde convivem formas artesanais de inteligência, com os mais avançados inventos técnicos como o “fonóforo”, o “climatizador” e as grandes e devastadoras máquinas de guerra. A sua existência sobreviveu à “idade do fogo” (espécie de destruição geral da civilização) e a sua cronologia corresponde ao fim da idade moderna, fim que muito poucos adivinharam no meio da catástrofe: “Legiões de homens caíram em todos os abismos, nas fragas dos novos prometeus onde o aço, assobiando, se temperava no sangue”⁽¹⁶⁾.

Neste cenário de uma luta colossal entre poderes opostos, Jünger descobre, por meio de “Lucius”, um oficial de elite ao serviço do “Procônsul”, certas páginas autobiográficas que, sem chegar a ser tão textuais como em *Jogos Africanos*, sugerem mistérios mais subtis da sua vida, vertidos, pela escrita, em problemas universais.

“Lucius” era um menino sonhador, amante da penumbra e do sossego, “os pais e professores observavam com desagrado estes hábitos, desejando imbuí-lo do espírito activo do castelo, onde as pessoas se levantavam a toque de corneta”; “Lucius” foi educado na nobreza do espírito, no ambiente metafísico do “País dos Castelos”, região onde os homens se dedicam à caça, às caminhadas pelos bosques, a montar em cavalos de focinhos poderosos. “Lucius” vive dilacerado por impulsos contraditórios, que o impedem de assimilar a frieza matemática da lógica do poder e lhe dão um ar de “distanciamento e ténue melancolia”. A sua vida, entregue meticulosamente à disciplina militar, divide-se continuamente entre as imagens do sonho e da poesia e a racionalidade da sua função de soldado.

“Lucius” estabelece um centro normativo no código de honra do “País dos Castelos”, quando as tropas do “Prefeito”, incitadas por um refinado sistema de técnicas colectivas de ódio, se lançam, abrasadoras e selvagens, sobre os bairros dos “parsis”: “O País dos Castelos é mais forte do que qualquer possível movimento, mais forte inclusive do que a realidade. E, por vezes, esta enfrenta-o. E então os espíritos fortes redescobrem-no, como um arqueólogo genial redescobre as cidades míticas”⁽¹⁷⁾. Por seu lado, os “parsis” são uma raça minoritária e cultivada, perseguida tradicionalmente pelos seus costumes especiais e pelos seus terríveis rituais fúnebres, vítimas da intransigência do Islão “quando o movimento ateu ameaçou o Médio Oriente”, vários milhares deles emigraram para Heliópolis,

distinguindo-se em trabalhos delicados e precisos como a encadernação de livros, “embora não de todo livres da acusação de efeminamento”. A ordem do “Procônsul” protege os “parsis” com o amparo das amáveis leis do “País dos Castelos”. Assim sendo, os “parsis” são os detonadores dos contínuos enfrentamentos, no frágil sistema de equilíbrio pelo poder em Heliópolis; uma reserva do direito à diferença, da necessária heterogeneidade da cultura da diversidade e da desigualdade, face ao domínio uniforme, técnico e nivelador do aparato policial do “Prefeito”.

Literatura e magia

Talvez o maior perigo no glosar desta novela ocorra ao tratar de justapor à narração uma armadura histórica, por exemplo, pensar que o “País dos Castelos” só poderá ser a Prússia; que o frenesim da plebe não é mais do que a metáfora das concentrações nazis; que os “parsis” (independentemente de que Jünger os diferencie dos judeus, explicitamente) são os eternos perseguidos. O nível desta leitura sacrifica a permanência do literário e do simbólico à precariedade de uma história de ficção, que por outro lado carece de sustentação efectiva.

Assim sendo, os símbolos mais profundos da sua narrativa, como a comunidade de “Lacertosa”, com o seu culto neptuniano, os seus sacrifícios humanos e o seu crepúsculo, cravado como uma espada iridescente num mar de azul profundo, em que “desfilam magníficas esquadras que logo são pasto das chamas”, incarnam uma metahistória na qual têm a sua pátria “os velhos deuses celestes”, ou seja, um tipo de conhecimento ao qual só se pode aceder pela existência e pela contemplação.

Na realidade, o enunciado fundamental de Jünger, ao longo da novela, é o de exaltar o saber cósmico, a comunidade

tradicional, o sentido mágico, a ordem ecológica e a natureza livre e superior da vida sobre a organização do poder e o reducionismo do pensamento científico e do mundo técnico: “A tendência para marcar um caminho ao conhecimento é do tipo mineralizador; a ciência burocratiza-se e chega, inclusive, a converter-se numa função dependente do comando da polícia”⁽¹⁸⁾. Surge, então, um protesto poético e instintivo contra o culto do progressivismo linear, do cientifismo e da uniformidade mecanicisto-proletária da História. Esta rebelião Jüngeriana, pela qual “os exploradores de tesouros, de têmpera esforçada, se mantêm imperturbáveis onde o mais sábio dos homens se sente presa do terror”, é evidente na sinistra descrição do puramente cerebral “Doctor Mertens”, director do “Instituto de Toxicologia” ao serviço do “Prefeito”, que pode classificar a dor em ficheiros anónimos, num arrumado escritório, onde está pendurada uma enfiada de crânios humanos devidamente “estudados”.

Jünger afirma assim, mais de uma vez, que “a poesia é mais penetrante que o conhecimento”; que, na distância cósmica da torre de esmeraldas, está o Graal, no qual entra o espírito do macrocosmos e se revela a realidade tal como é: misteriosa e profunda. É nesta área que a novela mostra os seus segredos: “Lucius”, após cumprir uma perigosa missão de comando, entrega-se aos prazeres de Eros e do ópio. O amor por uma meia-parsi, “Bundur Peri”, revela-lhe a metafísica do sexo: “Podemos considerar o plasma como o elemento telúrico e, em especial, como a herança neptuniana de que fomos dotados. É uma imagem do mar: no óvulo, como a matéria cósmica que descansa em esferas cristalinas; no esperma, como força cósmica, cujo sinal é a onda”⁽¹⁹⁾. Por seu lado, a redoma envolta em folhas de cânhamo e louro proporciona-lhe um alucinante e subversivo “diário de navegação”, em que, ao abolir na viagem do ópio o sonho do ego, consegue libertar-se dos sofrimentos que a

realidade externa lhe impôs, a saber: o seu papel social e um falso respeito à obediência militar.

Finalmente, na colmeia do “padre Félix”, eremita retirado numa gruta da montanha, rodeado pelos zumbidos das abelhas e o odor do mel, “Lucius”, convencido da futilidade de toda a alternativa política, da inconsistência do poder, da corrupção mecânica de uma ciência desumana e devastadora, integra-se num plano místico à transpersonalidade do poder dos sonhos e da imaginação, associando-se às forças intangíveis do “Regente”, este sim, de um poder metapolítico superior aos domínios do “Prefeito” e do “Procônsul”. A sua iniciação nesta via inédita, afastado dos limites terrenos, dirige-se mais para a “realização dos sonhos mediante uma elevação da imaginação e da sua capacidade soberana”. Ernst Jünger, o apaixonado pela vida dos guerreiros e dos caçadores, o anarquista “Capacete de Aço”, o cronista do crepúsculo dos deuses, o contestatário vertical do nacional-socialismo, o místico da “outra dimensão do ópio”, o vencedor, sem o querer, do prémio Goethe, encerra o ciclo luminoso de *Heliópolis* com uma prosa exacta, esculpida, de uma perfeição mineral, sujeita a cortes precisos, que revelam o fundo cristalino de uma pedra cintilante, na qual o mundo, incluída a saga de *Heliópolis*, “seria como um livro, de cujas infinitas páginas só vemos a única que está aberta”.

O recinto sagrado

Os signos ocultos

A aproximação da obra de Ernst Jünger não é um simples exercício livresco, nem um “nem tanto ao mar, nem tanto à terra”, percorrido pelas manchas impressas da cultura

“ilustrada”, nem uma furtiva cumplicidade com o “diletantismo”. Talvez o facto de Jünger escrever, no sentido profano de traduzir o seu próprio âmbito como destino universal, seja uma característica imposta pelas constantes da cultura externa e superficial dos livros (como produto da concepção burguesa do conhecimento). Torna-se então necessário, para conquistar o seu significado, algo mais do que um impulso restrito à ciência abstracta, ao horizonte limitado em que se expressam as ideias, um sistema convencional de signos. O atrever-se a entrar no recinto sagrado, quando o intérprete do oráculo empunha a espada, representa, por princípio, a comunhão estética com o “abominável”; ou seja, um desejo imperioso de “chegar às fronteiras e transcendê-las, de chegar aos confins onde começa a solidão”⁽²⁰⁾.

Assim, os sonhos proféticos, as visões, as imagens misteriosas que compõem a sua literatura, estão muito mais próximos dos relatos cosmogénicos, das fórmulas mágicas ou da tradição hermética, do que dos limites em que, habitualmente, o artista – desligado da linguagem simbólica e reduzido ao mito romântico da “originalidade” – desenvolveu “novidades” para o apetite insaciável e amnésico da cultura “comestível”.

A posse deste “dom” (que as tradições dos povos primitivos sempre consideraram como manifestação de um idioma supranacional), em vez de diminuir o seu valor como criação artística e literária, enaltece-o nas raízes profundas da consciência mítica da arte, fazendo com que retorne à dimensão perdida dos sonhos, à memória da espécie e à mais pura consciência da tribo.

Jünger propõe a restauração de uma realidade “diferente”, de “outro” mundo, onde o artista é o transmissor de um conjunto de experiências transcendentais, como o foram os sacerdotes pagãos que ergueram os dólmenes e escreveram na linguagem secreta das “runas”.

Trata-se de um grande escritor (talvez o mais importante da língua alemã deste século) e, sem subestimar a sua vocação fundamental, é também o “alquimista, o asceta, o anarquista”, o “grande inquisidor” da derrota alemã, o mestre místico das aventuras espirituais.

Proponho-me então descobrir, à maneira dos pesquisadores de ouro, as “pedras solares”, que mostram o seu “itinerário iniciático”, a sua tarefa alquímica de transformador da matéria morta, a sua rota solar e crepuscular (acompanhada pelos elixires da droga) a fim de “sentir”: os pontos de rotura que também são de descoberta, o lugar Godenholm, tecto da morada dos deuses em que “se entrecruzam e se juntam o movimento e o repouso”.

A chave secreta

“É necessário manter, nesta excursão, um ritmo semelhante ao das caminhadas no deserto, em que temos de chegar a lugares longínquos para encontrar água”; ultrapassando os lugares comuns do maniqueísmo histórico, atendendo à essência da sua atitude vital, que persistiu como as cruces pré-históricas que, em determinadas montanhas, indicam a entrada de fendas onde não existe a mutabilidade e o desgaste do tempo profano.

De alguma forma, a consistência do seu espírito parece evocar Otto Dietrich zur Linde, o protagonista borgiano do conto *Deutsches Requiem*, que, perante a iminência da morte, afirma: “A minha carne pode ter medo; eu não”. Tentarei, pois, caracterizar a centralidade imóvel com que Jünger construiu o sistema mitológico da sua obra, para em seguida precisar as moradas místicas e as portas secretas que se encontram no seu livro *Visita a Godenholm*.

As suas regras (que recordam os conselhos de S. Bernardo à Ordem do Templo), têm um eixo primordial:

“Uma das suas regras era que deveria reger-se menos pelas catástrofes exteriores do que pela própria situação meteorológica interior. No meio da calma poder-se-ia encalhar em rochedos escondidos e permanecer, no entanto, tranquilo, na cabina do barco, no meio de um tufão”⁽²¹⁾. Desse princípio deriva o seu pessimismo activo e o seu sentimento trágico, que constituem a sua “filosofia de vida” (Lebensphilosophie): “Era o saber que cada crepúsculo é um princípio e que sem ele não pode haver auroras?”; essa mesma tensão indeclinável, sujeita às provas do fogo e do aço, do descrédito e do lodo, resiste à terra ensanguentada: “A sua aflicção era a de um guerreiro cuja tribo tivesse sido aniquilada e os seus sepulcros profanados pelo inimigo”. Precisamente, as dores impostas pela História à Alemanha: “No meio das ruínas, tinha experimentado a dor em que morre a esperança”, é o substrato que percorre como magma elementar o corpo subterrâneo da sua obra, para se manifestar como um tipo de conhecimento esotérico (na sua conotação trans-histórica e metapolítica).

Assim, sobre os estandartes rasgados e o rugir metálico dos abismos, traçará a jornada, que inesperadamente a casualidade abre (a face escura da história) sobre o húmus e a decomposição; sobre o som implacável do destino numa margem inexplorada, em que o homem solitário e desesperado redescobre a sua autêntica personalidade, de maneira semelhante às “pedras solares” que se mostram para indicar a sua mensagem, apesar da decepção do sentimento moderno do absurdo e da instabilidade crónica que se expressa na “cara doentia e descontente” dos povoadores anónimos das grandes cidades. “Parecia que era capaz de parar a inquietação que acelera o nosso mundo, a intranquilidade básica que se transmite ao grande número de rodas de relógio, de máquinas e de veículos”⁽²²⁾.

Essa “visita” ao mundo de Jünger irá fazer-se a uma ilha (um território que se basta a si mesmo e que emerge do

nada), a um torreão aparentemente secundário das muralhas anelares que guardam a epifania dos seus hieróglifos. *Visita a Godenholm* (1952), sendo um livro breve como *Jogos Africanos* (1936), vai constituir-se num mapa concentrado das suas preocupações espirituais mais intensas, como uma síntese de sinais e ideias em que alcança o pleno domínio do que se caracterizou como “o sentido profético-auricular” da sua narrativa.

Os signos e os conceitos da *Visita a Godenholm* (cuja visão onírica os assemelha aos capítulos mais significativos do seu livro *Aproximações, drogas e embriaguez* (1972), especialmente no relativo a um “novo estado de consciência”, a uma “forma diferente de ver a realidade”), tendem a actualizar os poderes do sagrado como se as suas palavras transfiguradas, separadas do comum, estivessem escritas num livro primordial, onde se mostra a diversidade das figuras e dos números; das ordens opostas do caos e do cosmos; da prostração e da vitória através da reivindicação da cultura primitiva e do universo mágico, posto que “os grandes processos da história universal eram introduzidos por palavras mágicas e sonhos premonitórios”⁽²³⁾.

O mal-estar da cultura

Em *Godenholm*, o homem moderno, incarnado no céptico e talentoso Moltner, assistirá, com torturantes resistências racionalistas, ao “milagre” de um “renascimento” tradicional, semelhante aos rituais de iniciação das comunidades orgânicas; em que o membro de uma sociedade o é na medida em que, abandonando a sua velha forma viciada, assume logo árduas provas, uma condição ontológica real e activa, que o capacita para entender os símbolos que dão sentido à totalidade do seu comportamento. Nesse saber primigénio, que recorda os mitos da origem, encontram-se

vestígios que escapam à classificação horizontal do conhecimento científico: monumentos, muralhas, pirâmides, altares, catedrais e templos pagãos que guardam, no meio da sua profanização e erosão do tempo linear, sinais especiais e reconhecíveis: “Deverão ter sido construídas, em tempos muito remotos, como torres sagradas e túmulos de antepassados, assim como fortalezas”. Moltner (protótipo da mentalidade “ocidental”), “acostumado a tudo questionar, também estava pronto a acreditar em algo”. Com um afã devorador, vítima de uma fome “intelectual” ilimitada, vê frustrada pelo logos a possibilidade de um “limpar” fresco e espontâneo, como o Zen o apresenta no “satori”. Em Moltner observa-se o mal-estar da cultura, “um sentimento pouco claro de uma perda baseada no tempo”, que continuamente estorva os seus propósitos de libertação, mergulhando-os no vazio, numa “perpétua noite escura da alma”.

Moltner, que “parecia uma mosca dentro de uma garrafa”, é, assim, um símbolo duplo. Por um lado, o seu intento de “arrancar o milagre pela força” coloca-o na vertente fáustica e titânica (que a ciência moderna anuncia nos limites nihilistas do seu exaustivo conhecimento dos factos superficiais e físicos). Por outro lado, tipifica o nómada urbano que, aprisionado num falso optimismo, é incapaz de ver as “manifestações” entrópicas do reino da quantidade e da crise do mundo moderno: “Como muitos – na verdade, quase todos os seus contemporâneos – Moltner sentia-se oprimido por um sentimento de indignação”. Assim, não pode aperceber-se dos sintomas da decadência radical da civilização “ocidental” (disfarçados por inventos e máquinas sofisticadas e pomposas).

Deste modo, Moltner sofrerá na sua carne, com o significativo índice do incremento das “doenças nervosas”, o desaparecimento da força com a qual “o todo aglutina as

partes”; a “doença” por excelência de uma realidade mutilada, a quem extirparam o mítico e que, simultaneamente, com objectos, “medicinas” e derivados, trata de garantir a “saúde”, o “bem estar”, a produção económica e o “conforto”: “A saúde pode ser boa; a doença, às vezes, pode ser ainda melhor. As doenças são perguntas, também deveres e, inclusive, galardões. O decisivo é, sim, como as suportamos”. Essa “doença” salvadora, enfrenta as curas purulentas daquele que se nega a ultrapassar a experiência da dor e que congrega, por sua vez, as condutas mais características da civilização moderna, tais como: a capacidade para tarefas a longo prazo, o desespero ante tudo aquilo que implique o tirar das máscaras carnavalescas com as quais representa a sua existência, o contínuo escudar-se atrás das “grandes palavras” e dos fêchies, face à vertigem do “atravessar o abismo” e o achar que as sentenças e as soluções “não chegam”.

Assim, o “galardão da sua doença” exigirá que, “alquebrado, só e destruído na sua forma”, suporte o “sofrimento” necessário, inclusive quando, no seu rosto extenuado, se deixem ver “expressões satúrnicas, fendas e crateras”; como os desenhos crípticos e as cicatrizes iniciáticas do “ondear dos oceanos e (do) crepitar do mundo do fogo”, cuja determinante divisa nietzscheana é que “o que não me mata, fortalece-me”.

A “doença” de Moltner foi induzida pelo misterioso “senhor” de Godenholm. Schwarzenberg fundará em Godenholm um reino particular, regido por princípios próprios e guardado por uma disciplina dura e silenciosa, de acordo com uma herança tradicional, que revitaliza, para construir “uma cidade mágica”: “Isto não era nada novo; sempre assim tinha sido quando das grandes mudanças nas ermidas do deserto, nos mosteiros, nos cenóbios, nas comunidades estóicas e agnósticas, nos círculos de filósofos, profetas e iniciados. Sempre houve uma consciência, uma

inteligência superior à coacção histórica”. A própria vida de Schwarzenberg, oficial do regimento da Guarda em S. Petersburgo, amigo de Tolstoi, viajante perdido pelo norte da Mongólia, espectador da queda de Kerenski, refugiado na Finlândia durante a guerra, enfatiza o direito à diferença da realidade fantástica e do mundo mítico. Este estudioso solitário, que propicia as mudanças qualitativas e o “sair” da própria personalidade, afirma a sua presença pelo estar em si e pelo silêncio. “Não podia depender das coisas que dizia, uma vez que resultava ainda mais forte quando se calava”. Possui o domínio da linguagem perdida “o antigo escudo cunhado numa linguagem de símbolos”, que permite a quem a domina entender a “linguagem dos pássaros”, o significado dos presságios e o estabelecer comunicação com aquele cujo estado interno se encontra, com os sedimentos necessários, para tentar a entrada nos altares secretos.

A missão de Schwarzenberg, do alto do calmo silêncio do seu senhorio, é conduzir a força rebelde e indômita do fogo à radiante quietude da luz, ajudando a despojar-se da sua pele profana o espírito que, ainda que com temor, não renunciou à descoberta da “intenção superior”: “Não seria como se no fogo se afadigassem por subir, não só a vermelhidão dos grandes incêndios, como também o resplendor, a intuição de uma nova luz?”. Por ela, pela intuição de um resplendor superior, a prova alquímica do fogo – que quase consome os metais, levando-os à sua situação limite antes de os metamorfosear – traduz-se no ondular dos escudos nas montanhas, nos hinos de harmonia perfeita, no sentido novo, mais impregnado de significado das palavras: “Aqui reinava o silêncio, o grande meio-dia, o poder imóvel”.

Se Moltner, na libertação das suas próprias sombras – dos enganos do ego – sofre a transformação do reino das rochas, do húmus e do magma, até à sua purificação límpida

como o cristal de um glaciário milenário, Schwarzenberg fez, da sua trajectória de vida, um suficiente fundo espiritual “para integrar, no arbitrário de um grande senhor, o inusitado e o aventureiro”. Essa é, então, a suprema aventura de abolir o tempo, de deter os relógios que marcam os pontos convencionais em que se desenvolvem, agitados e febris, os homens, para retornar “in illo tempore” à percepção mágica e original do mundo.

A ave Fénix

O conhecimento da obra de Jünger é uma prazenteira aceitação de risco, uma batalha com as armas nuas, reflectindo o sol, uma viagem solitária pelas alturas, pelos “fiordes” e glaciares, uma misteriosa palpitação no ovo “da ave Fénix ou (n)o embrião do Leviatão”. É, também, um acto de interiorização dos mitos e dos símbolos, um conjunto de enigmáticas metáforas que concentram uma imagem, ou um sonho, ou a memória colectiva de um povo. É, por último, a forja adequada onde se escuta o som do destino e se martela a espada do espírito.

Daí que a sua leitura reclame um compromisso, que pode expressar-se na aberração e na rejeição, ou no deslumbramento de uma luz intensa que se apaga ao chegar ao limite do suportável. O seu encontro em “Godenholm”, a estranha, orgiástica e luminosa “visita” que sugere, vai precedida por “marcos, dólmenes e túmulos” que anunciam as “pedras solares” de uma existência feliz e imprevista (amante do perigo), anterior aos sinais da culpa e das catacumbas cristãs.

Uma existência que reclama “embrenhar-se de novo na profundidade originária” e cujos símbolos de soberania estão marcados por “calotes esféricas envolvendo núcleos intemporais”, donde se desprendem, como “expressão da

razão activa no indivisível”, os protótipos e as qualidades “até aos lugares mais distantes”, num permanente sacrifício do antigo sol, que se condensa em achas para uma nova oferenda.

A única advertência a ter em conta, por quem se atrever a fazer uma *Visita a Godenholm*, é que, nesta morada de signos, só se pode entrar com a própria natureza, com o ser da realidade interior: “A minha casa é como uma pousada espanhola; os hóspedes não encontram mais do que aquilo que trazem consigo na bagagem”.

O anarca

A análise da concepção do mundo de Ernst Jünger coloca dois problemas imediatos: como entender a sua militância política e a sua prática guerreira? Qual é o verdadeiro símbolo da sua revolta que o conduz da revolução conservadora, à figura do trabalhador “*arbeiter*” para desembocar no “anarca”? Em princípio, Jünger contestou globalmente as duas perguntas anteriores. A resposta do solitário de Wilflingen pode sintetizar-se num estado de espírito semelhante ao dos intelectuais que acreditaram na redenção da política como Malraux: o demónio da política esvazia a acção do seu sentido épico e transforma-a no horror e na catástrofe.

Resulta esclarecedor fazer referência ao que chamarei de “a etapa ideológica” de Jünger, para em seguida abordar o centro da sua identidade, ou seja, o Jünger solitário e anarca.

A revolução conservadora

Em 1925, quando Jünger conta 30 anos de idade, representa, na Alemanha, uma das principais figuras do

movimento intelectual europeu da *revolução conservadora*, entre cujas figuras máximas estarão, entre outras, Werner Sombart e Guiseppe Prezzolini. No seu *Diário* assenta que, nessa época, “só se vivia pela ideia”⁽²⁴⁾. É nessa época que, influenciado pela corrente *bündisch*, faz parte da brigada Ehrhard e da organização Rossbach.

Os anos posteriores à Primeira Guerra Mundial, que caracterizaria como idade convulsa, em que “não havia distúrbio em que não aparecessem. Embora realizassem acções assombrosas, não se poderia dizer que a época os favorecesse; pelo menos, só o fazia quando convergiam correntes contrárias”⁽²⁵⁾, verão aparecer um Jünger militante, que passa de uma revista extremista a outra, com a febre das trincheiras.

As suas relações são uma mistura estranha, em que se combina o intelectual de choque como Ernst von Salomon, com nitzscheanos anti-cristãos como Friedrich Hielscher, e militantes nacional-bolcheviques como Karl O. Paetel.

Alegria e nobreza antiga

Nessa *etapa ideológica* que culminará no seu máximo trabalho teórico, o livro *Der Arbeiter (O Trabalhador)*⁽²⁶⁾, publicado em Hamburgo, em 1932, já podemos estabelecer algumas constantes do seu pensamento que permitem entender o magma subterrâneo que atravessa ciclos de desenvolvimento distintos, no itinerário iniciático das fronteiras secretas, *da palavra obscura da passagem interior*. Como pode reconciliar-se a *revolução conservadora* com o *nacional-bolcheviquismo*? Qual o ponto comum entre o símbolo do trabalhador e a figura do *anarca*? E, no referente à casuística histórica, como é que alguém dissidente do nacionalismo pode, ao mesmo tempo, participar, envergando o uniforme alemão, na Segunda Guerra Mundial? Tratarei de passar em

revista, brevemente, ideias que, aparentemente, são contraditórias e que, na realidade, se expressam num único impulso criativo-destrutivo: o da atitude e pensamento *anarca*. A *revolução conservadora* continua presente em Jünger. Mas, no seu caso, não surge como uma contestação à economia, erigida esta em ciência auto-suficiente, separada da vida cultural, como ocorre nas reflexões de Werner Sombart, ou ainda como um *código de conservação biológica* em que a lei é a conservação e não a mutação, como diz Guiseppe Prezzolini no seu *Manifesto dei conservatori*. Para Jünger, a conservação deve entender-se como um estado existencial superior, *alegria e nobreza antiga*, em que o homem pode recolher-se na sua própria interioridade sem a prepotência das guerras mecânicas e da tirania das massas e dos objectos: “Tudo quanto tinham feito na sua juventude e o que, há milhares de anos, tinha sido ocupação, prazer e alegria do homem – montar a cavalo; lavrar bem cedo um campo enevoado, atrás de um boi; ceifar o trigo amarelo debaixo do sol ardente de Verão, enquanto rios de suor escorriam pelo peito tisonado e as ceifeiras mal podiam aguentar o ritmo; a comida à sombra das árvores verdes... – tudo o que a poesia tinha louvado desde tempos imemoriais tinha deixado de ser. O prazer tinha acabado”⁽²⁷⁾. Ao lado da *conservação* de um mundo em que “as palavras não foram desvalorizadas”, “já disse que vivemos numa época em que as palavras mudaram de sentido e tornaram-se ambíguas” (Ernst Jünger), afirma-se o *nacional-bolcheviquismo*, do qual só restam ecos guerreiros na sua obra realizada desde os fins da Segunda Guerra Mundial. O *nacional-bolcheviquismo* é o resultado da mentalidade *bündisch* (espécie de cultura juvenil, violenta e iconoclasta) que influirá no movimento juvenil (*jugendbewegung*) e na postura desenraizada dos ex-combatentes da Primeira Guerra Mundial, “é uma ideologia que induz o activismo, fundamentalmente revolucionária e anti-burguesa”⁽²⁸⁾.

Quanto à contradição de ser opositor do nacional-socialismo e cumprir simultaneamente os deveres do *junker* prussiano, na apresentação em França da sua novela *Eumeswill*, responde: “Tratou-se simplesmente da ambivalência dos factos e das coisas que domina a consciência, descrita por Shakespeare de maneira exemplar. Parecia-me que Hitler era um fenómeno passageiro, mas durou até à perda da guerra; a confiança provocou consequências de enorme importância. Por isso podia combater, sem problemas, com o uniforme da *Wehrmacht*, sendo adversário de Hitler.”⁽²⁹⁾. A isso deve juntar-se o conceito jüngeriano da fidelidade à pátria (*Heimat*), que é o território da *comunidade* (ser orgânico com as mesmas origens e sentimentos), inimigo da *sociedade* (construção abstracta, baseada num *contrato*, onde uns vivem dos outros).

Amar a tragédia

Em Jünger persiste uma identidade: a do *anarca*. O *anarca* é um auto-exilado da sociedade. O *anarca* é também um solitário que acredita no valor incondicional e absoluto dos actos. Ao contrário do anarquista, o *anarca* deixou de confiar na bondade natural do ser humano e em utopias e fórmulas filantrópicas que *salvem* ou *redimam* a humanidade. O seu ser fundamenta-se no sentido original da palavra grega *anarchos* “sem chefia”, mas a sua autoridade individualista reconhece princípios como a disciplina e a moral da guerra, o seu combate trava-se contra nunca menos de dois ou três inimigos, o seu âmbito é o bosque, o fogo, a montanha onde o homem deve abandonar a máscara da sociedade para voltar à experiência primigénia, ao ser que se outorga a si mesmo a vontade. Não é um soldado. Nem um herdeiro do sacerdote, do guerreiro ou do burguês, trata-se de um novo tipo humano: “(os soldados) têm de se unir. E um caçador furtivo

só se une ao poste do martírio”. Também dizia: “Os soldados têm de atirar-se bem rente à terra. O furtivo só se cola com a terra quando quer aproximar-se de alguém com cautela, mas nunca obedecendo a ordens. Na generalidade, um furtivo nunca recebe ordens”⁽³⁰⁾. O *anarca* que Jünger tinha prefigurado na sua *etapa ideológica*: “mais vale ser um delinquente do que um burguês”, atreveu-se a dizer *não* a tudo o que existe. Mas esse *não* é um nihilismo activo e estético, que ama a derrota e recusa o optimismo da tradição anarquista, da mesma maneira que a sua ideia de *libertação da humanidade*, conceitos ambos do século das luzes: “Mas aqui vigoram outros princípios. Hoje em dia só pode viver quem já não acredite num *happy end*, quem tenha renunciado a ele com consciência. Não existe um século feliz, existe sim o instante da felicidade e existe a liberdade do momento” (Ernst Jünger).

Igualmente caracteriza o *anarca* o seu amor ao perigo e às causas perdidas – aquelas que foram suficientemente nobres para não poder resistir ao seu triunfo –; “Ao factotum como o que buscavam, o calão popular qualifica de *gente para se ir roubar cavalos*. O dito vem, provavelmente, da época em que o roubo de cavalos se considerava uma empresa arriscada mas não desonrosa. Se corria bem, saía-se em glória; se não, acabava-se pendurado numa árvore, ou sem orelhas”⁽³¹⁾. O *anarca* pode ter semelhanças com a “União de egoístas baseada no respeito pela crueldade de cada um”, de Max Stirner (o tímido Johann Kaspar Schmidt) – a quem Nietzsche considerava uma das inteligências mais profundas e mais injustamente esquecidas do séc. XIX, autor de *O único e a sua profundidade*, para quem “Uma revolução nunca compensa, mas um *crime* poderoso, atrevido, desavergonhado, sem consciência e orgulho, não o ouvem ribombar em distantes trovões e não vedes como o céu se torna silencioso e lúgubre?”. Se a descrição de Stirner se pode considerar

como uma antecipação de Rodia Raskolnikov, o certo é que a egolatria – derivação do solipsismo idealista – não é o mundo do *anarca*. O *anarca* como o *único* é um solitário, mas o seu afastamento está aberto ao mito e à sua acção transfiguradora, por ele não rompe com o sagrado – o que é próprio da tradição anarquista – mas sim vive-o, *religando-se* às “forças inextinguíveis que por vezes se manifestam” (Ernst Jünger). Ao *logos* do símbolo de *O Trabalhador* (*Der Arbeiter*), como representante de uma nova sociedade, organizada pelo aparato do domínio da técnica, que inventa e trabalha dirigido pela *mobilização total* até ao acto impessoal de destruição, une-se o sentido do mito, no qual a iniciação se apresenta como a verdadeira chave do conhecimento: “É uma grande coisa saber dos lábios de um iniciado em que enredos estamos metidos e em que sentido penetram os sacrifícios que nos são exigidos oferecer em imagens veladas”. Por isso a iniciação é um “olho de incrustações pré-históricas”, em que o mestre pode empreender “um voo audaz até aos mundos superiores” (Ernst Jünger).

O destino soberano do ser

O *anarca* pratica internamente o que os estóicos chamaram *egemonikon*, mas a fonte da sua conduta não é o ideal de uma virtude racional, mas sim o exercício de uma soberania inalienável, que se realiza no centro do ser e, por isso, a sua acção não é uma revolta reactiva – violência cega – ou puramente exterior. O *anarca* é o contrário do que a saga chamou *a raça dos homens em fuga*, cuja acção medíocre empobrece a existência: “Quando se mencionava o meu nome nos escritórios, faziam um ar de escárnio, embora fosse graças a mim e a outros como eu que estavam sentados naquelas cadeiras”. Daí que o *anarca* deve fundamentar o valor de cada um dos seus actos: “Desde o momento em

Do policial ao metafísico

que tudo se deveria basear num contra que não se fundamentasse na confiança e na honra, já não existiam nem a fidelidade nem a fé. A disciplina tinha desaparecido do mundo. Tinha sido substituída pela catástrofe”.⁽³²⁾

O *anarca* vive então a destruição, mas o resultado do seu acto não aspira a transcender os escombros, a construir um *mundo melhor*, só existe o valor da sua rebeldia, independentemente das suas consequências. Não é um missionário que pretenda convencer os demais de uma determinada imagem do mundo, nem um “xamã” que queira operar a magia da transformação do existente, por isso navega em mares desconhecidos, a uma proximidade perigosa do abismo: “Eu tinha-me atormentado depois da derrota, ao contemplar esforços sobre-humanos, padecimentos inesgotáveis, que dela brotavam como uma rocha coroada de abutres na noite avermelhada do incêndio. Uma ferida assim nunca mais cicatriza”⁽³³⁾. O *anarca* conhece e experimentou o que significa a expressão *em vão*; no entanto, não é um nihilista passivo, uma vez que acredita em *momentos privilegiados* aos quais pode conduzir a paixão, a beleza ou a violência. Em todo o caso, é um nihilista voluntarista, capaz de dizer *não* ao espírito da época. A concepção de Jünger transforma a *revolução conservadora* (com o seu apreço pelas formas e pelos valores aristocráticos) num princípio de *conservação* da energia vital, numa afirmação *anarca*. Sobre os fantasmas das ideologias e o demónio da política, o desengano finissecular e os grandes incêndios, Jünger, afastado de toda a *politização*, dedicado ao estudo da botânica, das ciências naturais e da antropologia, recupera, face às utopias, o destino único de cada um dos homens.

A obra de Ernst Jünger traça, porventura de forma mais clara do que a de qualquer novelista deste século, o processo metafísico de consequências económicas, sociais e políticas, pelo qual o mundo imóvel, obstinado na universalização da técnica ocidental (tema do seu ensaio *O Trabalhador, Reinado e Figura* (1932), cimentou o seu domínio sobre as formas históricas e o tipo de humanidade que perdeu o sentido de uma norma espiritual superior. A sua última novela *Um encontro perigoso*⁽³⁴⁾, escrita em 1985, ao cumprir o autor alemão noventa anos, apresenta-se como um jogo aparente, obra equivocadamente “menor” onde Jünger culmina o seu libelo contra “o espírito do tempo”.

Escrita como uma novela policial, *Um encontro perigoso* condensa, na “força plutónica” do crime, a queda do Anjo e a elevação da “preia-mar do nihilismo”, que Nietzsche anunciara já no seu *Zarathustra* (para o que Heidegger só encontra solução de continuidade no ensaio de Jünger, *O Trabalhador*). Assim, este exercício lúdico do *anarca* e *revolucionário conservador* corresponde tanto às preocupações que Jünger expressa no seu ciclo da anti-utopia – que se manifestam nas suas três grandes novelas *Sobre as Falésias de Mármore* (1939), *Heliópolis* (1949) e *Eumesnil* (1977) – como no terreno da reflexão, desde os tempos de fogo e limo posteriores à Primeira Guerra Mundial.

Um encontro perigoso é uma novela policial estranhamente inimiga da “civilização da cidade”, em que este género proliferou como um tributo à urbe e à massa. Resulta assim uma novela “anómala”, pois o policial deixa de ser uma categoria que assinala significados imediatos e circunstanciais para chegar a um espaço claro, paradoxalmente desértico, em que o amanhecer da era industrial, encarnado no símbolo da torre Eiffel, se encontra periclitado pelo seu próprio

destino: o homem ocidental constrói a torre metálica do orgulho técnico, sobre o drama mortal de uma civilização: a incapacidade de crer no herói e mais ainda o exílio e negação de toda a forma de heroísmo.

Os protagonistas de *Um encontro perigoso* reflectem esse obscurecimento do ser que se produz debaixo da espigada sombra do que fora um dos emblemas da modernidade: “Olho pela janela o esqueleto da torre Eiffel, já quase terminada” (p. 44). O jovem prussiano Gerhard zum Busche, o seu adversário o Conde de Kargané, o misterioso intermediário, *dandy* da desolação, Léon Ducasse, como a deslumbrantemente instável Irene (condessa de Kargané) e o maquiavélico inspector Dobrowsky, configuram os distintos retratos de uma galeria cujo tema é o crepúsculo da aristocracia.

Uma vez mais, em *Um encontro perigoso* voltam a estar unidos três autores fundamentais: Nietzsche, Heidegger e o próprio Jünger. O tema nietzscheano é o conceito de que, na era nihilista, “os melhores cravam em si mesmos os seus próprios dentes”. O de Heidegger é que este nihilismo confrontar-se-á com a pergunta pela Origem, o desejo de ultrapassar a circunstância, afirmando a essência. Jünger, por sua vez, terá de resolver a tensão entre a aristocracia sem funções e uma essência negada ou oprimida por uma sociedade mercantil. A sua resposta será a tradição, compreendida esta como o fundamento e a conservação da cultura: “A palavra tradição ganhou um novo sentido para nós e vemos nela, não já a forma cumprida, mas o eterno e vivo espírito, para cujo estabelecimento cada geração tinha de se tornar responsável.”⁽³⁵⁾

A tragédia dessa resposta é que o mundo (os critérios da época que formatam a consciência bem pensante) reduziu a tradição às suas formas externas, degradando o sentido profundo do seu conteúdo, levando-o, na melhor das

hipóteses, a um conservadorismo puramente retórico, a um estado de ânimo nostálgico, em que a tradição passou, do seu valor como estilo e exigência, ao costume da “polis” burguesa: “Mas resultava difícil distinguir o autêntico do puramente retórico. Será que os seus antepassados já utilizavam expressões como *a espada e o altar*? Talvez, mas não com essa entoação literária, com o patético da *libre parole*” (p. 82).

Então o que acontece quando espíritos superiores se devem submeter aos condicionalismos de uma sociedade medíocre? Quando o que predomina é “o preço das coisas” sobre o seu valor? Jünger só encontra o crime; talvez em memória dos dias sombrios em que a espada decidia sobre as contas dos marreiros o rumo do mundo, tempos que ele viveu intensamente nos “corpos francos” do entre-guerras e nos ideais da juventude *bündisch*⁽³⁶⁾. Os aristocratas de *Um encontro perigoso* ver-se-ão submetidos a transgressões porque já tinha morrido a lei do espírito e é pedido – como assinalava outro dos mestres de Jünger, Max Stirner – “um crime glorioso” que comova o céu de chumbo e o pacifismo cidadão.

Mas o crime glorioso reduzir-se-ia, na novela, a um “affaire” entre o jovem Gerhard e a condessa Kargané, propiciado por um aristocrata reduzido à condição de bobó, o macilento e elegante Léon Ducasse. “No fundo fazia a vida do *dandy* que faz de bobó para a plebe e, para se vingar, ataca tudo aquilo que permanece intacto” (p. 24). Para Jünger, essa dor não é nova, já que na sua novela *Abelhas de Cristal* (1957) tinha feito referência à mesquinhês a que todo o drama humano se vê constringido, na civilização burguesa. A despromoção do capitão de cavalaria – personagem principal deste texto – que não tem nada que fazer na “guerra de materiais” e muito menos na actual guerra electrónica, ante a prepotência do industrial Zapparoni, dono da “vontade de

poder” e de uma “técnica fáustica”, parece indicar que, para Jünger, a modernidade no seu último estágio carece de poder espiritual para forjar uma épica; a modernidade deve, pois, conformar-se em reflectir o seu tipo humano, ao qual é inacessível a profundidade de experiência épica e mística dos “instantes privilegiados”.

A redução à dimensão do drama, em *Um encontro perigoso*, obedece ao propósito de Jünger de indicar a expansão igualitária da técnica e da vulgaridade e o processo paralelo do estreitamento das alturas ou esgotamento do espírito. Quando as raízes foram arrancadas e os penhascos de mármore cercados pelas hostes do progressismo, o accionar dos homens tem de enfrentar a depredação da circunstância, mediante actos que se proponham restaurar uma alegria murcha, um código de honra que liberte a hora do seu peso, embora, como na novela, essa vontade esteja destinada ao fracasso, ao acto falhado impossibilitante, entre Gerhard e o conde Kargané, que é suspenso pela chegada da polícia. “Mas tinha valido a pena tentar converter a toca numa gruta mágica – como protesto contra um mundo no qual a mais desoladora fealdade se instalava em todos os campos” (p. 35).

Desta forma, existe muito maior semelhança entre os ricos, o jovem Gerhard e o conde Kargané, próximos pela sua excepcionalidade – o primeiro um sonhador que, para existir, “deveria ter, por companheiros, seres que tivessem vindo também de esferas distantes: crianças, fadas, magos” (p. 16); o segundo um “flibusteiro”, um “bárbaro” que, se tivesse podido, ter-se-ia detido numa época em que se disparavam balas maciças contra barcos de madeira (p. 43) – do que com a figura desalinhada, urbana, maquiavélica, do sagaz inspector Dobrowsky, máquina lógica detectivesca, anjo sem graça de uma sociedade desalmada.

O inspector Dobrowsky impõe à aristocracia vencida a razão moderna e Maquiavel resolve o caso ao rastejar rente

ao chão. O seu triunfo é acompanhado de acontecimentos ignominiosos: a própria cerimónia da morte, o duelo, que não se deverá confundir nunca com “execução”, subverte-se pelo uso da pistola, “arma de grau menor” (p. 152), e chega ao seu desvirtuamento máximo quando é interrompido pela polícia. A aristocracia, cujo mérito sobrevive no amor à forma, já não tem papel numa realidade que levanta monumentos mecânicos – a torre Eiffel – sobre o cadáver do herói. Por isso é que Dobrowsky pode triunfar, sendo a sua vitória baseada num rosto anónimo, a cocaína; e os meios do estado confirmam que Maquiavel arrasou a “substância da dinastia” (p. 97) e a transmissão, herança viva do passado, essência da tradição, foi marcada pelo signo da degeneração: “Os velhos troncos continuavam a dar flores, mas muitas eram pálidas e raquíticas” (p. 28).

A obra de Jünger toma cada vez mais significado pela sua dimensão diametralmente oposta à narrativa em que predomina o espírito da época. A sua originalidade, o seu poder para dignificar a palavra e fazer com que, uma vez mais, a tradição ocidental aglutine o “dizer” poético e a tensão épica, coloca o autor alemão n’*Um encontro perigoso* entre a razão moderna de Maquiavel e a tradição da conservação da “alegria e nobreza antiga”.

Notas biográficas

- 1895 Ernst Jünger nasce a 29 de Março, em Heidelberg.
- 1911 Adere à secção de *Wunstorf* do *Wandervögel*. Publica o seu primeiro poema (*Unser Leben*) no jornal local do *Wandervögel*.
- 1913 Alista-se na Legião Estrangeira francesa.
- 1914 Declaração de guerra e mobilização. Alista-se imediatamente como voluntário, em Hannover.
- 1915 Combates na Lorena e Picardia. É promovido a tenente.
- 1916 É ferido três vezes. Recebe a Cruz de Ferro de 1ª Classe.
- 1918 Ferido pela sétima vez. É condecorado com a Ordem de Mérito.
- 1919 *Tempestades de Aço (In Stablgewittern)*.
- 1920 Aparece o seu primeiro livro, *Tempestades de Aço*. Jünger impõe-se rapidamente como um dos mais brilhantes escritores da sua geração.
- 1922 *A Guerra, nossa mãe (Der Kampf als innere Erlebnis)*.
- 1923 Inicia os estudos na Universidade de Leipzig, abandonando o seu posto na Reichswehr. Estudará Zoologia, Biologia e Filosofia.
- 1924 *O pequeno bosque 125 (Das Wädchen 125)*.
- 1925 *Sangue e fogo (Feuer und blut)*. Entre Setembro desse ano e Março de 1926, publicará 19 artigos no *Die Standarte*.
- 1926 Faz o prólogo do livro do seu irmão *Aufmarsch de Nationalismus*. O *Die Standarte* é proibido. Funda *Arminius*.
- 1927 Escreve no *Widerstand*. Publica a revista *Der Vormarsch*. Vai a Berlim. Colabora na revista *Widerstand* de E. Niekisch. Conhece Brecht, Mühsam, Ernst von Salomon, O. Strasser... Estreita os laços com membros dos antigos "Corpos francos" e com a juventude *bündisch*. Influência determinante de Nietzsche e Spengler.
- 1928 Edita *Der Vormarsch*, cuja direcção confia a Hielscher.
- 1929 Concentra-se em novos livros. Aparece a primeira edição de *O coração aventureiro (Das abenteuerliche Herz)*.
- 1930 Dirige *Die Kommenden*, com Werner Lass.
- 1931 Publica *A mobilização total (Die totale Mobilmachung)*.
- 1932 Publica *O Trabalhador, figura e reinado (Der Arbeiter, Herrschaft und Gestalt)*.
- 1933 Hitler chega ao poder. Jünger deixa Berlim e instala-se em Goslar. Rejeita tomar parte na Deutsche Akademie der Dichtung. À margem de toda a actividade política, dedica-se a escrever.
- 1934 Nasce o filho Alexander.
- 1939 Publica *Sobre as falésias de mármore*. As potências europeias entram em guerra.
- 1940 É colocado na frente francesa, como capitão.
- 1941 Colocado no estado maior da Wehrmacht em Paris, frequenta os meios literários e trava amizade com Cocteau, Drieu la Rochelle, Montherlant, Céline, Guitry...
- 1942 *Jardins e rotas* (proibido no ano seguinte).
- 1943 Prepara o seu manuscrito *A paz*.
- 1944 O filho Ernst morre na frente italiana. Falha a conspiração contra Hitler, tramada por alguns amigos seus. Deixa Paris.
- 1945 Os aliados proibem-no de publicar.
- 1946 Volta a publicar: *Heliópolis* e *Diário de guerra*.
- 1947 Instala-se em Wilflingen. Estreita amizade com Martin Heidegger.
- 1948 *Tratado do rebelde*.
- 1949 *Visita a Godenholm*.
- 1950 *O nó górdio*.
- 1951 *O livro do relógio de areia*.
- 1952 *Abelhas de Cristal* e *Çagadas subitis*.
- 1953 Viagem aos Estados Unidos. O seu Diário é traduzido para francês e conhece um enorme êxito.

- 1960 Morre a sua primeira esposa.
- 1961 Viagem à Síria, Líbano e Jordânia.
- 1962 Casa-se em segundas núpcias com Liselotte Loher-Bäuerle
- 1965 Aparecem os dez volumes das suas *Obras Completas*.
- 1969 Viagem a Itália e Marrocos.
- 1970 *Aproximações, droga e embriaguês*.
- 1973 *Die Zwille*.
- 1977 Jünger recebe numerosos prémios. Publica *Eumeswil*.
- 1980 Publica dois volumes do seu *Diário (1965-1980)*.
- 1982 Recebe o prémio Goethe, da cidade de Frankfurt.
- 1984 Publica *Um encontro perigoso*.
- 1989 Em Outubro visita Espanha e é nomeado Doutor *Honoris Causa* pela Universidade do País Basco. Em Bilbau anuncia a publicação de um novo livro: *Die scheere (As tesouras)*.
- 1990 Publica-se, de Julien Hervier, *Conversaciones con Ernst Jünger*, Fondo de Cultura Económica, México.
- 1992 Publicam-se: José Luís Ontiveros, 2ª edição corrigida e aumentada de *Apologia de la barbarie, Ernst Jünger, Yukio Mishima e Ezra Pound desde una perspectiva disidente*, Barbarroja, Madrid; José Luís Ontiveros, *La espada y la gangrena. De Jünger a Céline y otras circunvoluciones*, Instituto Mexiquense de Cultura, México; Eva Dempewolf, *Blut und Tinte. Eine Interpretation der verschiedenen Fassungen von Ernst Jüngers Kriegstagebüchern vor dem politischen Hintergrund der Jahre 1920 bis 1980*, Königshausen u. Neuman, Würzburg; Claude Gaudin, *Ernst Jünger, pour un abécédaire du monde*, Encre Marine; Albert Hofmann, *I mie incontri con Huxley, Leary, Jünger, Vogt*, Stampa Alternativa, Roma.
- O prestigioso Magazine Litteraire, no seu número de Junho, publica uma larguíssima entrevista com Jünger, feita por Frédéric de Towarnicki, por motivo do seu 97º aniversário.

- 1993 Publica-se: Francesco Fiorentino, *La sentinella perduta*, Akropolis, La Roccia di Erec, Florença.
- 1994 Publica-se: *Acerca del nihilismo: Ernst Jünger "Sobre la Linea"*, Martin Heidegger "*Hacia la pregunta del ser*", Paidós, Barcelona, Espanha; José Luís Molinuevo, *La estética de lo originário en Jünger*, Tecnos, Madrid; Luciano Pirrota, *La conoscenza ribelle. Con due scritti su E. Jünger e Y. Mishima*, Atanor, Roma.
- 1995 No seu centenário, recebe o Doutoramento *Honoris Causa* e uma série de homenagens da Universidade Complutense de Madrid e de diversos escritores espanhóis.
- Publica-se: Ernst Jünger, *Sobre el dolor*, seguido de *La movilización total e Fuego y movimiento*, Tusquet, Espanha; Alan de Benoist, *Ernst Jünger y el Trabajador. Una trayectoria vital e intelectual entre los dioses y los titanes*, Barbarroja, Madrid, tradução de Juan Carlos García Morcillo e prólogo de José Luís Ontiveros.
- A televisão alemã dedica um programa especial ao centenário de Jünger, entrevistando-o. De acordo com o escritor espanhol Aquilino Duque, intensifica-se a "etapa revisionista" de Jünger, cuja tónica é "o Jünger de que falamos é, precisamente, aquele que ele se nega a recordar". Esta etapa confirmaria o duro juízo de Julius Evola sobre o Jünger posterior a *Tempestades de Aço*, *O Trabalhador* e *Sobre as Falésias de Mármore*: "um literato que já não escreve com sangue; um intelectual a quem as palavras atraíçoaam".
- A revista "Vouloir" dedica-lhe um número especial, "Ernst Jünger: 100 ans!", com textos de Robert Steuckers, Patrick Neuhaus, Jean-Jacques Langedorf, Wolfgang Herrmann, Julius Evola, Karlheinz Weibmann, Marjata Hietala, Werner Bräuninger, Ernst Nieckisch, Antonio Giglio, Henri De Man, Angelika Willig, José Luís Ontiveros, Santiago Ballesteros Walsh, Isabelle Fournier, Karlheinz Schauder.

A revista “Ciudad de los Cesares”, no seu n.º. 40, Agosto/Setembro, publica diversos ensaios sobre a figura de Ernst Jünger, da autoria de Werner Bräuninger e Julius Evola. Esta interessante e inconformista publicação considerou apropriado dar eco à polémica que, sobre o escritor, sustentaram os colaboradores mexicanos Santiago Ballesteros Walsh (*Criptogramas y análisis de contenido* – n.º. 36) e a réplica de José Luís Ontiveros (n.º. 39).

1996 Publica-se: Alain de Benoist e Charles Champier, *Ernst Jünger, Nouvelle école*. Entrevista com Ernst Jünger (Andrés Sánchez Pascual), Uma existência mítica (Gerd-Klaus Kaltenbrunner), O arquipélago jüngeriano (François Poncet), Jünger e a França (Pierre Wanghen), O caso Jünger (Armin Mohler), Bibliografia 1, O direito especial do nacionalismo (Ernst Jünger), A propósito do Trabalhador (Albrecht Erich Günter), As cores do labirinto: o diário político das primeiras obras de Friedrich Georg Jünger (Volker Beismann), Jünger e o NSDAP (Werner Bräuninger), O retorno de Deus: Friedrich Hielscher, escritor político (Marcus Beckmann), Ernst Jünger (Friedrich Hielscher), Ernst Niekisch (Ernst Jünger), Bibliografia 2, O ponto cardeal (Friedrich Hielscher), Reencontro com Ernst Jünger (Armin Mohler), O artista e o seu modelo (Serge Mangin), Bibliografia 3, Bibliografia, Necrologia, n.º 48, França. Enrique Ocaña, *Duelo e historia, Un ensayo sobre Ernst Jünger*, Novatores, Valencia.

1997 O escritor alemão, com 103 anos de idade, dedica-se às suas notas de viagem e ao último volume do seu diário. As suas relações com o pensamento dissidente têm sido cada vez mais difíceis, já que parece que o guerreiro, agora, ama mais a glória literária do que o combate. Mas talvez isso possa ser-lhe permitido, com o inevitável desencanto dos genuínos jüngerianos da via verde.

Os dados biográficos a partir de 1992 foram recolhidos – parcialmente – da completíssima relação feita por Alain de Benoist com a sua escrupulosidade característica e publicada pela magnífica revista “Nouvelle École”, n.º. 48, 1996, França.

NOTAS

- 1 – *Ernst Jünger*, Michel Tournier, revista *Libreta Universitaria*, nº. 58, UNAM, Acatlán, 1984.
- 2 – *Una visita a Ernst Jünger*, Nigel Jones, tradução de Adolfo Castañón, *La Gaceta del FCE*, nº. 165, Setembro de 1984.
- 3 – *La cuesta de la guerra*, Roger Chaillois, três fragmentos de *La guerra, nuestra madre*, ed. FCE, col. Breviarios, nº. 227, Mexico, 1975.
- 4 – *Heliópolis*, Ernst Jünger, ed. Seix Barral, biblioteca Formentor, Barcelona, 1981.
- 5 – *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Antonio Gramsci, Juan Pablos Editor, México, 1975.
- 6 – Antonio Gramsci, *ob. cit.*
- 7 – *Los Alemanes*, Erich Kahler, ed. FCE, col. Breviarios, nº. 165, México, 1977. Neste ponto, Kahler exprime a sua conhecida tese de que a cultura alemã é inexistente, na medida em que é um perpétuo devir.
- 8 – *Notas para comprender el siglo*, Pierre Drieu la Rochelle.
- 9 – *Los proscritos*, *Ernst von Salomon*, ed. Luís de Caralt, Barcelona, 1966.
- 10 – Relativamente ao pensamento do nacional-bolcheviquismo, convém citar um fragmento de *A Cidade*, única novela escrita por von Salomon: “É necessário unir as juventudes comunistas e hitlerianas e, com a ajuda destes batalhões unidos, mandar para o diabo os ladrões da grande indústria e das finanças, com o seu apêndice corrupto de ordenanças de merda e de cagadores de floreiras e, em seguida, estabelecer como lei suprema, a única lei decente, a camaradagem... E logo poderás chamar a isto socialismo, ou nacionalismo, estou-me a cagar”. Ver *Retrato do aventureiro*, Roger Stéphane, ed. Universidad Autónoma del Estado de México, 1982 [cf. também *Konservative Revolution. Introducción al nacionalismo radical alemán*, 1918-1932, de Goglio Locchi, Robert Steuckers e outros, ed. Acebo Dorado/Barbarroja, col. Disidencias, nº. 1, Valencia, 1990, n.d.e.].

- 11 – *Los fascismos desconocidos*, 1919-1945, Carlos Caballero, ed. Huguin, Centro de Estudios François Duprat, Barcelona, 1982, citação de Adriano Romualdi.
- 12 – Ernst Jünger, *ob. cit.*
- 13 – *Ibid.*
- 14 – *Ibid.*
- 15 – *Ibid.*
- 16 – *Ibid.*
- 17 – *Ibid.*
- 18 – *Ibid.*
- 19 – *Ibid.*
- 20 – Ernst Jünger, *Visita a Godenholm*, Alianza Editorial, col. Alianza Tres, nº. 121, Madrid, 1983.
- 21 – Ernst Jünger, *ob. cit.*
- 22 – *Ibid.*
- 23 – O resto das citações não estão numeradas, pois pertencem a *Visita a Godenholm*.
- 24 – Ernst Jünger, *Diario 1941-1945*, Ed. Longanesi, Milão, 1979. Ed. Tusquets editou em 1989, em castelhano, o vol. I de *Radiações. Diarios de la segunda guerra mundial. Memorias*, na sua col. Andanzas. Nesse mesmo ano publicou, na mesma col., o vol. II.
- 24 – Ernst Jünger, *Abejas de cristal*, Alianza Editorial, col. Alianza Tres, nº. 148, Madrid, 1985.
- 26 – *Der Arbeiter* foi traduzido para castelhano por ed. Tusquets e publicado na sua col. Ensayo, em 1990.
- 27 – *Ibid.*
- 28 – *Ernst Jünger e la ricoluzione conservatrice*, “Diorama Letterario”, especial Jünger, Março-Abril, 1982.
- 29 – Jean-Louis de Rambures, “Entretien avec Ernst Jünger”, *Le Monde*, 20.6.1978.
- 30 – Ernst Jünger, *ob. cit.*
- 31 – *Ibid.*
- 32 – *Ibid.*
- 33 – *Ibid.*
- 34 – Publicada por Seix Barral, Barcelona, 1985.

35 – Vintila Horia, *Introducción a la literatura del siglo XX*, citação de Ernst Jünger, Gredos, Madrid, p. 363.

36 – A juventude *bündisch* foi, genericamente, o movimento inconformista e anti-burguês que pretendia a substituição da ideologia pelas relações de camaradagem. Propôs-se lutar contra “o velho ocidente ao lado da revolução do Leste”. O seu maior teórico foi Ernst Niekisch. Desenvolveu-se na Alemanha, no final da Primeira Guerra Mundial e durante os anos vinte. Jünger estreitará os laços com a juventude *bündisch* por volta de 1926-27 e colaborará com as revistas *Arminius*, de que foi co-editor, e *Widerstand*.

YUKIO MISHIMA: A VIA DA ESPADA

*Não peço nada. Desejo
somente que, numa manhã,
quando os meus olhos
estiverem ainda fechados,
o mundo inteiro mude.*
Yukio Mishima

A escrita silenciosa

O cedro no curral

Uma das necessidades fundamentais para conseguir entender a obra de Yukio Mishima é a superação do etnocentrismo ocidental e, especialmente, da estrutura do pensamento racional. Se esta empresa é enormemente difícil na cultura moderna, condicionada à linguagem lógica como o único inteligível, talvez a intuição estética (um olhar directo e fresco das coisas) permita salvar o que parece um abismo intransponível.

A obra de Mishima – que o escritor, praticante do código samurai do *bushido* e do suicídio ritual do *seppuku*,

descreveu na sua exposição “póstuma em vida”, em Tóquio, como “os quatro grandes rios que desembocam no mar da fertilidade” – apresenta um gradual afastamento Zen da escrita ou, de outro modo, a realização concreta da literatura na vida.

O afastamento que Mishima consegue de si mesmo, no acto sereno da morte, quando o seu espírito se temperou pelo “sol e o aço”, pela palavra e pelo corpo, pelo espírito e pela realidade, incarna de uma forma simbólica a profunda desconfiança pela palavra que possui o Zen. Mishima viverá, assim, uma luta contínua entre os signos e as coisas, como seja, entre a “lua e o dedo que a aponta”. A este dilema dilacerante irá unir-se uma clara vocação literária para a qual o jovem e pálido Mishima, intelectual introvertido nos seus fantasmas pessoais e nos desejos secretos de *Confissões de uma máscara* (1949), afirma uma consciência romântica e uma conquista da morte: “Investigue a causa que o impele a escrever; examine se ela estende as raízes ao mais profundo do seu coração. Confesse se não lhe seria preciso morrer, se porventura lhe fosse vedado escrever”⁽¹⁾.

Temos assim um Mishima puramente literário, cuja rebeldia se encerra, esplendorosa, numa caixa de signos, numa prisão de aparências, de formas que designam a realidade, mas que não são a realidade: “É magnífico que um raciocínio, um poema, uma frase, ou mesmo um grito, nos proporcionem uma visão da realidade. Mas não nos devemos submeter à palavra, nem divinizar-la, como frequentemente se faz”⁽²⁾. Por outro lado, surge um outro Mishima, cujo ego subversivo irromperá na consciência japonesa como o protesto radical do “crisântemo e da espada”, face à lógica da utilidade e do progresso burguês, cujo objectivo consistirá em “alcançar os atributos do guerreiro”⁽³⁾.

Mishima vive numa agonia entre um culto fervoroso pela palavra e a consciência do enganoso da palavra; uma

parte importante da sua narrativa é o propósito de se libertar desta dualidade, ou seja, conseguir que não se separem palavra e locutor, pensamento e acção, literatura e vida. Pode dizer-se que Mishima tem uma dolorosa lucidez do desdém (se assim se poderá dizer) da tradição Zen por toda a construção mental e pela representação das distantes sombras do eu, cuja manifestação é a escrita, a perfeita recompilação dos signos que fatalmente exageram a atenção na parte do mundo que designam.

Talvez Mishima se refira a este processo pelo qual a sua criação se irá oferecer como silêncio, como um erradicar dos conceitos e das palavras, quando escreve a sua tetralogia vital: “Dividi a minha vida em quatro rios: o rio dos livros, o rio do teatro, o rio do corpo e o rio da acção; e esses quatro rios desembocam no mar da fertilidade”⁽⁴⁾. É por isso que a proposta mishimiana “quero fazer da minha vida uma poesia” tratará de carregar as palavras de um “novo significado”, através da transfiguração da linguagem comum, a fim de desviar as palavras do seu aparente conteúdo, produzindo um deliberado desconcerto pelo qual o Zen se expressa na realidade conjunta da imagem e da coisa, numa “palavra de vida” que subitamente ilumina o real com um vivo esplendor.

O advir desta iluminação encontra-se no “reino das coisas inconcebíveis”; no vazio infinito e espontâneo, no qual já não existe o pensamento ou a vontade; que se manifesta como uma “acção da inacção”, tão precisa e refulgente como a pequena espada *wakisashi* que enterrará no seu ventre, depois de ter assaltado, a 25 de Novembro de 1970, o quartel do Exército do Oriente das Forças Japonesas de Autodefesa; no vazio que prepara meticulosamente durante quatro anos, que põe em causa no teatro *Nô* e no teatro *Kabuki*⁽⁵⁾, em inumeráveis fotografias e no seu filme *O ritual do amor e da morte*, vazio em que desembocam as suas contradições e

especificamente a dualidade entre o mundo da palavra e a realidade em si mesma.

Zen e vocação literária

Yukio Mishima, pseudônimo de Kimitake Hiraoka, viu transcorrer uma larga justaposição de máscaras. Mishima foi a criança incompreendida cuja precocidade intelectual tem de ocultar no *gakubuin* (colégio de nobres), o raquítico e tímido intelectual que sente vergonha do seu corpo flácido e anti-heróico, o amante da literatura ocidental que trata, por todos os meios, de guardar a identidade cultural japonesa, o culturista que exhibe o erotismo mórbido dos seus músculos de estátua carnal, o campeão de artes marciais, criador de um exército samurai – o *Tate-No-Kai* (Sociedade do Escudo). No entanto, estas máscaras são, na realidade, marcos de uma mesma marcha itinerante, pistas deslumbrantes de um só impulso, bifurcações que se encontram num trilho unívoco.

Mishima, o artista, respondeu ao desafio da estética: “Uma obra é boa quando foi criada necessariamente”⁽⁶⁾ e esta vocação fundada nas palavras foi desenvolvida num organismo estético extraordinário: Mishima renova o teatro *Nô* japonês, domina a plenitude da palavra: “compõe prosa e verso na linguagem do classicismo arcaico japonês (séc. X ao XII) e também no estilo barroco do *kabuki* e no popular teatro de marionetas”⁽⁷⁾; Mishima domina sem nenhuma dificuldade os diferentes estilos literários, um menor, em que se expressa com uma linguagem fácil e coloquial e outro, maior, que se centra no virtuosismo, no combate de poupança e vivissecção da palavra. Assim, Mishima pode captar a essência do *onnagata* (o magistral actor *kabuki* cuja essência é fundir-se com a natureza feminina) e ao mesmo tempo ler Gide, Trotsky ou Heidegger, como é capaz de escrever

diariamente quatro ou seis horas, ou ainda terminar num dia uma obra de teatro.

Mishima vive, assim, a necessidade de morrer no caso de não poder escrever, a que se refere Rilke, mas as palavras são fugazes, são como o punho de um exemplo Zen: “Quando abrimos a mão, em que se converte o punho?”. Como artista, Mishima descreveu o mundo, o Zen; por outro lado, oferece e cala. Mishima propõe esta dicotomia: “A linguagem da carne é a verdadeira antítese para as palavras”⁽⁸⁾; “Os músculos são, alternadamente, força e forma, e este conceito de uma forma que envolve a força é a síntese perfeita da minha ideia do que deve ser uma obra de arte; assim, os músculos que ia desenvolvendo eram simultaneamente existência e obra de arte”⁽⁹⁾. Esta ideia, que expressa em *Sole aço*, encontra-se, como dissemos, na “exposição póstuma” que Mishima realizará nos armazéns Tobu, em Tóquio, poucos dias antes da sua morte: dos quatro rios da sua vida, o dos livros, o do teatro (rios de formas, de signos, de palavras) têm que dirigir-se para a experiência, para a realidade superior incomunicável, para o *satori* onde as coisas manifestam o seu rosto original, porque “só quem bebe experimenta a frescura ou o calor do que bebe” e Mishima, realizado já o seu *seppuku* na vida dos signos, exige agora um acto poético final que, por uma acção incondicional, encontre a unidade original do mundo.

A “Liga do Vento Divino”

Diz Henry Miller, na sua obra *Reflexões sobre a morte de Mishima*, que a trilogia temática que define o seu mundo é a juventude, a violência e a morte. Embora isto esteja certo na medida em que, nas suas principais obras, haja uma obsessão por estes três motivos, em *Confissões de uma máscara*⁽¹⁰⁾ o

protagonista masturba-se face a uma reprodução do São Sebastião do pintor Guido Reni e sonha com as formas viris dos príncipes mortos. Em *Sede de amor*⁽¹¹⁾, Esuko alcança a satisfação do seu desejo erótico quando, numa noite densa, descarrega a enxada no colo de Saburo, o camponês primário cujo suor vulgar e animal se converte no sangue da sua juventude assassinada. Em *O marinheiro que perdeu a graça do mar*⁽¹²⁾, o adolescente contempla extasiado o corpo vigoroso do marinheiro que, nu, se aproxima imbatível para possuir a sua mãe. Podemos matizar o conceito de Miller e acrescentar que, em Mishima, existe a busca do vazio, num processo místico em que da “morte, noite e sangue”, da literatura, do homossexualismo e do código de honra samurai, irá dirigir-se ao “ser-não ser” nos diferentes estádios da iluminação Zen: “Da liberdade da razão elevou-se a sua fixação estável; daí, ao erro absoluto; daí, à impassibilidade imóvel”⁽¹³⁾.

Este processo em que Mishima realiza o caminho do Kendo – a via da espada, ou a via que corta – cortando o seu próprio espírito, assim como as formas mentais e teóricas de qualquer natureza, tem, no meio das múltiplas manifestações da consequência da morte que Mishima emprega (os *seppukus* do teatro *Nô*, as fotografias suas afundando-se em areias movediças, com um machado enterrado no crânio, etc.), dois antecedentes literários, que são: o discurso mais explícito sobre o seu próprio *seppuku* e sobre o sentido da revolta do *Tate-No-Kai* (Sociedade do Escudo) contra a destruição da cultura japonesa.

Por outro lado, estes antecedentes literários permitem-lhe dar-se conta de que a contradição entre a vocação pela palavra e a realidade das coisas adquirirá, na “conquista” do vazio, o sentido paradoxal, poético e desconcertante dos *ko-ang*, ou breves diálogos do Zen, sendo, isso sim, uma imagem “misteriosa” que condensa a realidade, que uma vez mais se

manifesta no silêncio. Referimo-nos à sua pequena história *Patriotismo*⁽¹⁴⁾ e ao segundo volume da sua Tetralogia, a novela *Cavalos desenfreados*⁽¹⁵⁾. *Patriotismo* é uma história escrita em 1960, que servirá de guião para o filme *O rito do amor e da morte* (1965).

Em *Patriotismo* Mishima descreve a última noite de um casal de recém-casados, em que o Tenente Takeyama procede ao seu *seppuku*, acompanhado pela esposa, a fim de não ter de se juntar às tropas imperiais que, em 1936, receberam ordens do Imperador para reprimir um punhado de oficiais que se tinham revoltado para “restituir ao Imperador o comando do exército”. Nesta pequena obra, Mishima descreve o protocolo do *seppuku*, o êxtase do amor junto à morte e, com minúcia, os diferentes passos da dor e da sangria do *seppuku*: “O volume da hemorragia aumentou profusamente, agora brotava o sangue da ferida como propulsionado pelo ritmo do pulso... inundando a esteira ao transbordar dos charcos que ia formando nas pregas das calças. Uma gota voou como um pássaro para Reiko, ao pousar-se no seu quimono branco”⁽¹⁶⁾.

Em *Cavalos desenfreados*, Mishima refere-se à “Liga do Vento Divino”, grupo de samurais que se sublevou contra a “ocidentalização” do Japão, na cidade de Kumamoto, no ano de 1876. Duzentos samurais decidem assaltar um quartel onde se encontram dois mil e duzentos soldados armados de artilharia e espingardas. Os samurais, tal como os oficiais revoltosos de 1936, pretendem restaurar a pureza do Sol Imperial. Nos dois casos, tanto o imperador Meiji como o imperador Hirohito condenarão o significado deste acto supremo de “sinceridade”. Em *Cavalos desenfreados* contam-se as diferentes formas de fazer *seppuku*, após ter fracassado a revolta da “Liga do Vento Divino”: ao chegar ao arsenal um grupo de soldados, disparam contra os samurais, que só

têm como arma a *katana* ou espada. A “Liga do Vento Divino” sabe que “não importa a vitória, mas sim a pureza da acção”; congregam-se para contemplar a lua, “deleitam-se com o florescer das cerejas que, para eles, não voltará a acontecer... Reúnem-se para cantar o velho poema de Hasuda: *levanto o olhar para a lua, para além da minha espada erguida, perguntando-me quando os seus raios acariciarão o meu cadáver*”⁽¹⁷⁾.

Patriotismo e Cavalos desenfreados integram a imagem e a realidade, já não existe para Mishima o mundo e eu, mas sim “o eu no mundo e o mundo em mim”, não há mais oposição entre o signo e a coisa, entre a palavra e a vida. Yukio Mishima realiza, em 25 de Novembro de 1970, com quatro membros da “Sociedade do Escudo”, a iluminação da acção perfeita, “rebelou-se ante a depravação dos seus compatriotas no novo encontro de liberdade”⁽¹⁸⁾, conseguiu olhar a lua e não o dedo que a aponta; Mishima atreveu-se a subverter o mundo com a revolução da beleza para “mostrar e calar”.

O mito da juventude

Mishima e Montherlant

Na obra de Yukio Mishima apresenta-se, como uma constante, o culto à juventude. Tal fervor pelo poder criativo e pela perfeição física dos jovens tem o seu equivalente *ocidental* no espírito apolíneo de Henri de Montherlant, especialmente no seu livro *As Olímpicas*. Mishima afirma diversas ideias sobre a juventude, a ela pertence a *pureza* que se expressa na espontaneidade do que não foi contaminado pelo conhecimento. É, também, o centro da beleza, quando esta se afirma como única realidade no mundo. Constitui –

daí a sua importância fundamental – o tempo adequado para encontrar a morte, para assim realizar a suprema obra artística: “deter o tempo no pináculo”. Mishima afirma constantemente a convicção da existência de um alento divino na juventude, de um *entusiasmo* que, por um tempo fugaz, transfigura a existência quotidiana. Os seus heróis são jovens e apaixonados.

Os heróis de Mishima respiram a atmosfera da *tempestade e relâmpago* do romantismo alemão. A grande diferença é que não existe um *pathos* de compaixão por um destino trágico (o disparo da pistola de Werther, multiplicado nos suicídios românticos), mas sim um desdém para com a debilidade sensível e uma busca deliberada da putrefacção (os velhos que se adaptaram ao mundo são os mais putrefactos). A juventude não é vista como um catálogo de virtudes automáticas: pureza, sinceridade, lealdade, entrega, arrojo; mas sim como um *caldo de cultura* que, pela sua brevidade, requer a produção de micróbios letais, de vírus concentrados e malignos, que não tenham tido tempo de ser combatidos pelos anti-corpos da experiência e da sensatez.

A juventude de Mishima é um estado interno: a crueldade, o nihilismo, a beleza que sempre necessitam de uma forma de manifestação física, de uma unidade entre a palavra – que alberga os germes da decomposição – e o corpo – que expressa a doutrina da acção –. Essa unidade dirige-se, não à vida – condicionada por actos que a reproduzam – , mas é encaminhada, como o seu próprio “mar da fertilidade”, para a morte e para a “estética da morte”.

Saber morrer a tempo

A juventude e a beleza, para Mishima, são, em si, insultos ao que existe. O persistente motivo das *asas* (tanto

nos seus contos como nas suas novelas), sintetiza o repúdio do excepcional pelo igualitário, do extraordinário pelo uniforme. Daí se deduz uma crítica ao Japão moderno como um “país de velhos” que, por motivo do progresso e da abundância, cortou as asas ao espírito, para suportar a mediocridade sem excessivos sofrimentos, como o que se sente ao ver que alguém, nestes tempos, se atreve a voar. Expressa-se assim o mito da juventude entendido pelas sagas como a viagem de regresso, a volta às origens, e esse mito vai acompanhado de uma “estética da morte” pertencente à tradição samurai: “Os que se aferram à vida morrem; e os que desafiam a morte vivem”. Já o diz um fragmento do *Hagakurí* (livro da morte do samurai): “Aquele que não sabe ir mais além da vida e da morte não é um verdadeiro samurai”.

Por isso, em Mishima, o culto da juventude é uma preparação para a morte. O mito da juventude é visto então como *tradição hermética* ocidental que descreve a *fonte da eterna juventude*, uma fonte que reintegra no homem a sua personalidade perdida, depois deste ter sido capaz de suportar as provas e as penalizações da sua busca. Uma juventude que Mishima encontrou na via sacrificial do *seppuku* e que se realiza por uma criação artística de *saber morrer a tempo, de deter o tempo no pináculo* (Mishima realiza o seu *seppuku* aos 45 anos, na plenitude do seu talento): “Que poder, que poesia, que bênção! Ser capaz de parar o tempo quando está perante os nossos olhos a radiante brancura do píncaro! Existe ali uma presciência no estímulo subtil que as encostas exaltam, na distribuição mutante da flora alpina, na aproximação à divisória das águas”. Esse saber parar o tempo é a prerrogativa essencial da beleza: “Uma perpétua beleza física. Essa é a prerrogativa especial dos que detêm o tempo. Mesmo antes do pináculo, no sítio em que é preciso parar o tempo, encontra-se o píncaro da beleza física”.

Senilidade e beleza

A juventude é a beleza que se entrega à morte. Esse é o fundo do amor pela juventude, em Mishima. O tempo é devorado pelas térmitas e a trivialidade do seu passar parece desviá-lo da morte. O tempo goteja sangue e os velhos secaram sem se deter na verdadeira razão da juventude. “Os velhos secavam e morriam. Em pagamento de não ter detido o tempo no momento esplêndido em que o sangue generoso, sem que o seu próprio dono soubesse, ofertava a sua resplandecente embriaguês”.

A velhice apresenta-se como a máxima capacidade de conformismo de uma cultura, como o exercício dos valores senis: “A senilidade constituía uma verdadeira doença, tanto do espírito como da carne e o facto de que a senilidade fosse uma doença incurável significava que a existência era uma doença incurável. Tratava-se de uma doença que nada tinha a ver com as teorias existenciais; a própria carne era a doença em que se encontrava, latente, a morte”. Mishima integra a visão da velhice como decadência, a velhice como purificação das formas essenciais, como poder irredutivelmente jovem: “A idade correrá em direcção, não da decadência, mas da purificação. A pele parecia brilhar com uma luz imóvel; a beleza dos olhos era mais clara e brilhava como se através de uma *patine*.”

A juventude possui a faculdade da maldade. Esse é outro dos princípios de Mishima. Essa maldade pode emanar da pureza, da beleza perfeita que se revela na acção enérgica de existir, que não pede justificações para se afirmar. Daí que a beleza seja um indício de maldade suprema e fundamental, uma vez que se apresenta como uma realidade própria e autónoma que, de súbito, surge deslumbrante à consciência, destruindo-a.

A ideia da beleza na juventude não é supérflua. Não se desprende da contemplação do mundo mas sim do próprio reflexo. Surge como um resultado da força vital e está destinada a perecer. Mishima, com o seu *seppuku*, quis “deter o tempo no seu pináculo”

O romantismo shōwa

Entender Mishima

A escritora Marguerite Yourcenar fez um dos retratos *ocidentais* mais poéticos de Yukio Mishima, o maior novelista japonês do pós-guerra: “Mishima converteu em sortilégio a bela expressão de *varredor do chão nocturno*, eufemismo poético que designa o homem que limpa as latrinas, mas como uma figura jovem e robusta descendo a montanha, deslizando aureolado com os raios de sol que se oculta”⁽¹⁹⁾. A dualidade marcada por Yourcenar entre a natureza lunar e solar de Mishima, que desconcertou uma parte da crítica, que só destaca os aspectos extremos do escritor japonês, como a sua suposta homossexualidade, ou então a exaltação horrorizada e incompreendida do seu julgamento ritual ou *seppuku*; pode solucionar-se na obra e na vida de Mishima, atendendo à centralidade da cultura japonesa (*Bushido* e *Hagakure*) e à própria tradição literária da qual se desprende a sua colossal obra de mais de duzentos volumes divididos em novelas, contos, ensaios e obras teatrais.

A personalidade de Yukio Mishima é explicável se existir a intenção de *entender* Mishima, ou seja, de compreender a relação entre a poética da sua existência e o seu código estético; trata-se, como na tradição épica japonesa, de desenvolver, mediante actos simbólicos, um único processo:

lavar culturalmente a beleza da morte. Para Mishima, não existe separação entre os valores abstractos e os valores existenciais; daí desenvolver uma forma específica de resposta vital da cultura japonesa face à derrota na segunda guerra mundial: propõe o seu regresso às origens, uma actualização das forças ancestrais e poéticas da tradição *samurai*, um discurso literário que recupere a perda de destino da cultura moderna. O que faz de Mishima um nihilista da tradição.

Influência romântica

A criação do mundo narrativo de Mishima deriva, em grande parte, da escola romântica da era *Shōwa*, ou romantismo *Shōwa*, que influenciou decisivamente a geração de Mishima e teve o seu apogeu no Japão dos anos trinta até 45, data em que um dos seus expoentes máximos, o escultor Hasuda Senmei, se suicida ao negar render-se aos aliados – “novos bárbaros, que inundam a terra de Yamato” – traçando, segundo Giuseppe Fino⁽²⁰⁾, um sinal premonitório do acto da morte como obra de arte, que Mishima cumprirá com o seu *seppuku*, vinte e cinco anos mais tarde.

A influência mais significativa em Mishima, na sua época de formação juvenil, deve-se ao poeta romântico *shōwa* Itō Shizuo, a quem chamará o “mestre da minha juventude”. Por outro lado, o próprio pseudónimo Yukio Mishima será proposto ao jovem estudante Kimitake Hiraoka, do colégio de nobres (*Gakushin*), pelo seu professor e escritor *shōwa* Shimizu Fumio, além da publicação da sua novela *O bosque florido* (1941), na revista do grupo romântico *shōwa* “Arte e Cultura” (*Bungei-Bunka*). A escola romântica *shōwa* rompe com o romantismo de todo o tipo europeu da era da *ocidentalização* Meiji, para propor um *romantismo japonês*, baseado na tradição clássica japonesa, nas noções de *beleza aristocrática e graça*

refinada da época Heian, e numa recriação como espírito nacional dos românticos alemães, especialmente Hölderlin e Goethe. Estão presentes na obra de Mishima, particularmente a partir dos anos 60, várias constantes deste tipo japonês de romantismo que exigirá uma doutrina de acção, um código do *bushi*, ou cavalheiresco, para a guerra dos signos e das armas como unidade orgânica da arte e da acção, da palavra e do ser que a expressa.

Encontram-se, igualmente, marcas da sua temática na sua obra narrativa que, por sua vez, responde às preocupações estéticas de diversos escritores do romantismo *shōwa*, como a visão trágica do guerreiro como artista da morte, “o culto do sol purificador”, a nostalgia por existências anteriores da tradição budista da reencarnação (que ocupa o tema principal da sua obra máxima, a tetralogia *O mar da fertilidade*).

Vontade de destruição

Mishima representa o desejo do regresso, a aspiração mítica da origem, a reconstrução estética da *idade de ouro*. Daí o sentido da sua luta pela permanência de uma alma cultural e de uma tradição; no entanto, existe um profundo olhar cínico, um necessário *distanciamento* em relação ao *objecto* da realidade. Manifesta-se assim o que o escritor japonês Isoda Koichi, no seu livro *A estética do martírio* caracterizou como a sua *vontade de destruição*. Talvez Nietzsche, nos seus extraviados sonhos da *besta louca*, jamais tenha imaginado que a incarnação de uma moral *mais para lá do bem e do mal* tenha acontecido como um exercício contrário à imagem *ocidental*, como uma revolta contra a uniformidade estética do racionalismo e uma radical subversão dos esquemas de pensamento oitocentistas.

Nesse sentido, os soldados do quartel Ichigaya manifestaram uma total incompreensão quando Mishima, a

seguir a ter reduzido, com um comando do pequeno exército *samurai* Sociedade do Escudo, *Tate-No-Kai*, uma parte da guarnição e fazer refém o general Kanetoshi Mashita, os reúne no pátio e os critica: “Os senhores estudaram *Bu* (espírito Zen das artes marciais), a ética do guerreiro? Percebem o que é o caminho da espada? Sabem o que significa a espada para os japoneses?”⁽²¹⁾. Esta mesma atitude parece reproduzir-se entre alguns dos seus críticos, daí o próprio escritor reclamar, desde a leitura diária do Hagakuré (livro do samurai): “O Hagakuré é o pai da minha literatura. Eu vivo o Hagakuré”; e, aos actuais repetidores da reacção inconsciente da massa uniforme: Olhem um pouco os seus esquemas, leiam-me com menos superficialidade.

A visão nocturna e diurna de Mishima, que reflecte a ideia da totalidade celeste e abissal do mito, e que se encontra na imagem sobre Mishima de Yourcenar, deriva da proposta do romantismo *shōwa* como chave da interpretação cultural da sua obra. Não é pois uma declinação dos preconceitos ocidentais, nem uma aresta sobre a qual seja possível ensaiar os *clichés* e as previsões teóricas das escolas do reducionismo e do monismo. Mishima considera a corrente romântica como a única possibilidade de renascimento da cultura japonesa; os seus actos são um reflexo dos *quatro rios em que dividiu a sua vida* – o rio dos livros, o rio do teatro, o rio da acção – *que desaguam no mar da fertilidade*, na transformação violenta: “a beleza é um cavalo desenfreado” (Yukio Mishima); da palavra como símbolo de morte e de vida eterna: “A vida é breve, mas eu desejo viver para sempre” (Yukio Mishima). Daí que resulte imprescindível, para poder saltar sobre o resumo anedótico da sua vida, sobre os factos fragmentados dos quais se pretende unidimensionalmente isolá-lo, ultrapassar o que Kundera chamou de “irreflexão *kitsch* do lugar comum”, que consiste em “ser aceite pelo maior número”.

Sociedade do Escudo e metapolítica

Por esse motivo convém rever o flauberiano *dicionário de lugares comuns* à volta de Mishima. O escritor, cujo génio literário, segundo o Prémio Nobel Yasunari Kawabata, só aparece cada duzentos ou trezentos anos, nunca se propôs realizar uma tarefa política, na medida em que essa palavra designa uma posição na ciência política moderna. Não é possível convertê-lo, como pretende a biografia de Scott Stokes, num suicida amoroso, uma vez que tal perspectiva é vulgar para a tradição japonesa e para as relações guerreiras dos samurais⁽²²⁾. Mishima mantém um discurso essencialmente *metapolítico*, a cuja raiz dão forma, tanto o romantismo *shôwa*, como a visão estética do heroísmo e da *beleza heróica*: “...Não sentimos dor. A morte é uma dor paradisíaca. Enquanto movemos lentamente as espadas através do ventre, podemos ouvir os soluços contidos que os homens que nos seguiram fielmente no combate já não podem conter”. Esse é o âmago da sua atitude, trata-se do debate havido com os estudantes de ultra-esquerda, em *Yukio Mishima contra o comité de luta dos estudantes da Universidade de Tóquio* (1969), como nas suas obras mais claramente *metapolíticas*: *As vozes dos espíritos dos heróis* (1966).

Mishima explica o sentido metapolítico da formação do pequeno exército samurai Sociedade do Escudo, *Tate-No-Kai* – “O exército menos numeroso do mundo mas o mais apetrechado espiritualmente” – como um escudo simbólico marcado pela morte. A Sociedade do Escudo constitui-se como praticante do *kiri-jini*, o sacrifício da morte praticado em comunidade. O seu objectivo é afirmar uma verdade cultural com a morte, tendo o mesmo mérito e honra do que a realização do *seppuku*. Daí que não tenha nada a ver com os partidos políticos modernos, ou com os grupos de pressão na sua aceção de conquista de espaços de poder.

Por isso esclarece os que ajuízam superficialmente e por catálogos: “os que me classificam de fascista nem me entendem a mim, nem ao fascismo, nem sequer a História do Japão”.

Por outro lado, Mishima não tem nada a ver com belicismo, da mesma maneira que o militarismo da era Meiji e a tradição samurai são antagónicos: “O militarismo de antes da guerra correspondia ao espírito de um exército moderno e formado segundo os cânones ocidentais, e muito embebido de nazismo e fascismo. O espírito marcial tradicional japonês não tem nada a ver com o militarismo que nós conduziu à guerra mundial. O velho espírito samurai foi desaparecendo precisamente à medida que nos convertemos num país industrializado e com um exército como aquele”.

Mishima fundamenta a sua acção no código de conduta samurai ou *Bushido*, o qual assenta: “Não tenho couraça: boa vontade e rectidão são a minha couraça. Não tenho castelo: o espírito inquebrantável é o meu castelo. Não tenho espada: O descanso do espírito é a minha espada”⁽²³⁾. Por isso o seu assalto ao quartel Ishigaya e a sua invectiva à multidão de soldados que o insulta “que alguém chame a polícia” para o calar – “Vocês serão somente mercenários americanos, tropas americanas” – obedece a uma lógica poética, ou seja, Mishima teria praticado o *seppuku*, independentemente dos resultados da sua acção: “Não importa a vitória, mas sim a pureza da acção” (Yukio Mishima).

No seu ensaio *O paradoxo sangrado*, Takeshi Muramatsu enfatiza: “É inútil dizer que se suicidou porque o golpe de estado falhara. O objectivo de Mishima, manifestado desde o início, foi levar a cabo o seu *seppuku* (para isso preparou atleticamente o seu corpo durante quinze anos). Para isso se dirigiu ao quartel do Distrito do Oriente das Forças de Autodefesa e reuniu os soldados antes de morrer. Tentou explicar o sentido do seu gesto, em seguida matou-se como

tinha planeado. Para os japoneses, o suicídio reveste-se de um significado desconhecido no mundo cristão. Nalguns casos, o suicídio pode ser um acto de uma extrema beleza, digno dos mais altos elogios”.

Poema de despedida

Mishima amante dos símbolos – seria interessante aprofundar o conteúdo mitológico das suas fotografias nuas, como começou a fazê-lo o estudioso de Mishima, Isidro Juan Palacios – quis, com uma acção posteriorizada, manifestar a estética da morte, da tradição romântica *shōwa*: arte e acção, contemplação e “unidade Kamikaze pronta a tomar a beleza de assalto”. Mishima actualiza o suicídio que, em 1945, consumara o escritor romântico *shōwa* Hasuda Zenmei, só que depurado por um contínuo exercício romântico: a melancólica morte de amor de Kiyooki, entregue à negação estética da realidade em *Neve de Primavera* (1968) – primeiro volume da sua tetralogia –; o cruel tribunal adolescente que condena à morte um marinheiro por este ser indigno de um instante que justifique o mundo, em *O marinheiro que perdeu a graça do mar* (1963); ou a destruição do símbolo arquitectónico da beleza em *O Pavilhão dourado* (1956), potencializam, em diversas épocas, o que se concentraria como tema *shōwa* da violência, a beleza e a morte na sua escrita de regresso às origens da sua formação romântica. Yukio Mishima unifica assim o símbolo solar e o *varredor de chão nocturno*, ao recriar com a sua morte a tradição literária japonesa e a *cultura da morte como arte*. Para entender Mishima como símbolo da cultura e do romantismo japonês, aproximemo-nos do seu poema ritual de despedida, antes de praticar o acto supremo de sinceridade do *seppuku*, em que os signos se fundem com o sangue:

*As folhas das espadas escutam-se
depois de anos de espera
os bravos cavalgam sobre o primeiro nevão do ano.*

O anjo búdico

*Dali, dizia-se, era donde ele procedia,
desse país de espelhismo, só visível de vez em
quando, nos trovões do céu da manhã.*

Yukio Mishima

O mar da fertilidade

Entre as *obras maiores* de Yukio Mishima – cúmulo e síntese da sua obra narrativa – encontra-se a tetralogia *O mar da fertilidade*, formada pelas novelas *Neve de Primavera*, *Cavalos desenfreados*, *O templo da manhã* e *A corrupção de um anjo*. Esta última é o seu testamento póstumo, uma vez que acabou de escrevê-la na própria manhã de 25 de Novembro de 1970, dia em que praticou o suicídio ritual samurai do *seppuku*.

Mishima já tinha escrito, no dia anterior ao seu sacrifício, o tradicional *poema do adens*. No entanto, os parágrafos finais da *Corrupção de um anjo* têm uma característica especial: Mishima, o anjo-demónio da narrativa japonesa contemporânea, o forjador da ferida mais profunda infligida na *amemória* colectiva de um Japão assimilado pela modernidade tecnológica, perfila uma ordem mitológica.

A figura do anjo na tradição judaico-cristã tem dois significados fundamentais: o anjo que aceita o servilismo do poder divino e cuja luz manifesta um poder que o transcende, o anjo que se nega a servir e se revela tragicamente para ser marcado pelas *quedas*; *Luzbel*, o anjo mais formoso, é atirado

às sombras e a sua luz torna-se obscuridade. *Luzbel* é o equivalente à acção dos *titãs* na tradição grega, que travam uma batalha contra Zeus, e que são submetidos pela potestade olímpica

O destino de Prometeu, ao fracassar no seu propósito de usurpar o fogo divino, corresponde a uma degradação ontológica, seu ser *titânico* – feito de vontade e força – carece da necessária *super-natureza* que os deuses manifestam na ataraxia, na contemplação imperturbável e distante de todo o mutável. Mishima faz referência aos anjos da tradição budista: “Eis o que diz a vigésima quarta folha do *Ekottargama*. Existem trinta e três anjos e um arcanjo e os signos da morte são quintuplos. Murcham as flores das suas coroas. Mancham-se as túnicas, tornam-se fétidos os seus cheiros, perdem a consciência de si mesmos e são abandonados pelas suas companheiras”.

Assim é que Toru Yasunaga, o protagonista de *Corrupção de um anjo*, possui, pela sua beleza, as características de um anjo búdico: “Ele limitava-se a simular que se achava submetido às leis deste mundo. Onde estão as leis às quais um anjo tem de se submeter?”; o seu meditado exercício de crueldade, o seu código de conduta, a sua convicção de conter em si a perfeição suprema, relacionam-no com o símbolo da revolta titânica e com a escola Zaratustriana do *super-homem*, daí a sua revolta contra o mundo: “sentia uma confiança completa da sua própria pureza, fosse qual fosse o mal que pudesse fazer.

O trágico e o super-homem

A novela póstuma de Mishima reduz o aparente antagonismo da sua trama, em que se enfrentam, como adversários, um antigo advogado e um jovem órfão que é

adoptado por suposto capricho de senilidade. Mishima encarrega-se de pôr em dúvida que o jovem Toru seja, realmente, a última reincarnação de Kiyooki Matsugae, o protagonista com nomes diferentes, segundo o ciclo da sua metempsicose, do conjunto da sua tetralogia. Assim, Mishima avisa que há algo radicalmente diferente em Toru. Uma inclinação fundamental que não corresponde à natureza lânguida e contemplativa de Kiyooki – o protagonista de *Neve na Primavera* – que se afasta da generosidade impetuosa e do valor samurai de Isao Inuma, a personagem central de *Cavalos desenfreados* e que tampouco se refere à disposição sensual de Ying Chang, a heroína de *O templo da manhã*: “tinha ocultado algo a Keiko: que o rapaz que tinham conhecido naquele dia era claramente diferente dos seus predecessores. O mecanismo de consciência de si mesmo era tão evidente como se estivesse atrás de uma janela. Não viu nada semelhante nos outros três”.

A tragédia – como confronto entre opostos irreduzíveis – não depende das escaramuças que Taru trava com o velho advogado, surge da própria natureza da sua consciência de que nada de humano o poderá ferir, de que tem direito a afirmar a sua própria soberania: “Desenvolviam-se pontualmente o mal e a arrogância? Ainda ninguém estava consciente do facto de que o mundo se encontrava completamente dominado pelo mal? Mantinha-se a ordem, tudo marchava segundo as leis sem que se detectasse, em parte alguma, o mais ligeiro traço de amor? Sentiam-se felizes as pessoas sob aquela hegemonia? Tinha sido estendida, sobre as suas cabeças, em forma de poema, a maldade transparente? Tinha sido cuidadosamente expulso o humano?”

Nietzsche estabeleceu um caminho para o *super-homem*, uma vereda mais *para lá do bem e do mal*. Aceitar a morte de Deus para em seguida formar um espírito que crie um estilo

de alta qualidade de existência, separado da *moral do rebanho*, que não tenha sido cloroformizado com a *moralina*. Os estudiosos de Nietzsche descrevem-no como o obsessivo titânico – aquele que é fogo, arrebatado e violento, e que não pode tornar-se luz –. Toru pensa encontrar um espírito deforme no seu corpo, que o distingue e que põe em relevo o seu destino superior, esses são os três misteriosos sinais situados no lado esquerdo do peito, que pertenceram sucessivamente a Kiyooki e a Isao nas suas encarnações passadas. Esta herança interpreta-a ele como uma predestinação: “naquele momento Toru levantava o braço esquerdo e baixava os olhos para observar os três sinais como três calhaus negros e brilhantes numa cascata. Eram o signo da elite, invisíveis para todos, ocultos sob uma asa fechada”.

O nihilismo activo

A desgraça de Toru é simbólica. Ao considerar que o *humano é demasiado humano* para comovê-lo, pensa que a sua missão é humilhar a fragilidade dos homens e as suas ilusões. Para isso aniquila sucessivamente o seu jovem instrutor, a sua noiva, o velho advogado que o protegeu. Essa destruição sistemática e lúcida não se produz por uma veemência incontroada, mas sim por um frio jogo de pulverização. O pensamento destruidor de Toru é semelhante à forma com que os deuses se podem entreter com as paixões e os ódios mortais; desvaloriza o universo, contamina os actos, carcome-os e não liga aos despojos que abandona. Nada fica incólume. Tudo é arrasado por uma vontade precisa de devastação.

Mishima mostra, em *O mar da fertilidade*, o exercício activo do nihilismo, a vocação da transgressão, mais do que o desvario da desvalorização da realidade e a sua subversão pela crueldade e pela beleza. Mas o mar não se detém entre

os recifes e as cargas flutuantes do naufrágio, não apodrece na morte de um pântano oceânico. Purifica-se pelo Sol e desemboca num acto incondicional e absoluto: o seu *seppuku*. No entanto, é necessário, antes de se desunir do *mundo flutuante*, da ilusão do eu, restaurando o sentido libertador da morte, assumir as provas do *titã*, levar a própria existência a situações limite.

Toru expressa, finalmente, a tragédia do *super-homem*. Se nada pode fazer mal a um anjo, é necessário ver se não é um impostor: “Acreditaste que a História tem as suas excepções. Não as tem. Pensaste que a raça tem as suas excepções. Não as tem”. Toru é desmascarado e a sua existência privilegiada ensombra-se: “Porque tu não tens destino. A morte bela não é para ti. Não te toca morrer como os outros três. O titã é acorrentado e Toru reduzido à massa e à vida vulgares. Daí que, ao envenenar-se, Toru sobreviva para ficar cego e casar-se com a louca Kinue, dando à sua linhagem o oráculo de ser “despojado do olho da razão”. Toru, como Édipo, fica cego para não ver o *horror do mundo*. Esse é o sentido do mar que engole a podridão para a sua fertilidade. Mishima termina *A corrupção de um anjo* como o exercício de superação da vontade pela morte: na ruptura com o *mundo flutuante*, com a sua novela *kamikaze* de despedida.

Notas biográficas

- 1925 Kimitake Hiraoka (nome de baptismo de Mishima) nasce a 14 de Fevereiro, em Tóquio. É a sua avó, que o cria e educa até à idade de treze anos, quem o inicia na disciplina e nas antigas tradições japonesas.
- 1926 Cai gravemente doente por auto-intoxicação de origem nervosa. Quase a morrer, consegue recuperar. A doença prolonga-se até à idade madura.
- 1927 Volta a viver com os seus pais por pouco tempo. A avó recupera-o.
- 1928 Estudante brilhantíssimo, começa a publicar em revistas estudantis e a integrar-se em grupos culturais.
- 1929 Inicia a sua primeira novela *Yakara*, e nela já aparece um dos seus temas principais: a morte. Ficarà por concluir. Morre a sua avó.
- 1930 Descobre Óscar Wilde e Radiguet. É apadrinhado por Ryuko Kawaji. Escreve e publica assiduamente.
- 1931 Conclui e publica a novela *O bosque em flor*. Adopta o pseudónimo de Yukio Mishima.
- 1932 Aprofunda o estudo da cultura clássica japonesa, sobretudo o espírito do *Bushido*. Publica poemas bélicos.
- 1933 Aos dezoito anos considera-se indigno de morrer, pois o seu aspecto é frágil e a carne flácida. Não se acha à altura de um desaparecimento prematuro.
- 1934 Estuda no Colégio dos Nobres, a escola mais exigente. O Imperador condecora-o com a mais alta distinção, após alcançar o grau de Bacharel. Ingressa na Faculdade de Direito da Universidade de Tóquio, sem demasiada fé no estudo das leis.
- 1935 Aos vinte anos, estando já próximo o fim da guerra, trabalha, como tantos outros estudantes, numa fábrica de aviões Zero, aqueles que se empregavam nas operações suicidas. É mobilizado, apesar da sua fraqueza. Um diagnóstico errado de tuberculose envia-

- o para casa, declarando-o inapto para o serviço.
- 1936 Yasunari Kawabata entusiasma-se com Mishima e, a partir daí, será o seu mentor e mestre.
- 1937 Obtém a licenciatura em Direito pela Universidade Tóquio.
- 1938 Trabalha como jornalista.
- 1939 Publica *Confissões de uma máscara*, considerada como a autobiografia de um ponto de partida até ao seu aperfeiçoamento. Começa a escrever teatro e a representar personagens. Na quase totalidade das obras que dirige ou interpreta, o *harakiri* sobressai como elemento central.
- 1940 Publicação de *Sede de amor*. Restaura o teatro *Nô*, fiel ao seu ritual esotérico e tradicional, embora versando temas da vida contemporânea, conseguindo com isso um marco notório no teatro de hoje.
- 1941 Publica a primeira parte de *Cores proibidas*. Vai aos Estados Unidos.
- 1942 Viaja ao Brasil, Europa e Granada.
- 1943 Publica a segunda parte de *Cores proibidas*.
- 1944 Publicação e filmagem de *O som das ondas*. Prémio Shinochosa.
- 1945 Entrega-se completamente às artes marciais e à ginástica. “O vigor do corpo – costumava dizer – vai a par com o espírito”.
- 1946 Publica *O pavilhão dourado*. Traduzem-se as suas obras para inglês. A sua fama como novelista ainda é superior ao seu êxito como dramaturgo.
- 1947 Viagens a Nova York, México e Caraíbas.
- 1948 Casa-se com Yoko Sugiyama, que lhe dá dois filhos.
- 1960 Publica *Depois do banquete*. Clima anti-norte-americano no Japão. Escreve *Patriotismo*.
- 1961 Sofre atentados de grupos direitistas, pela sua posição contrária à influência norte-americana e ao governo, que ele considera inimigo da autoridade imperial.

- 1962 Candidato, pela primeira vez, ao Prémio Nobel da Literatura. Escreve *Sol e aço* e começa a sua tetralogia *O mar da fertilidade*. O primeiro título desta obra máxima será *Neve de Primavera*, considerada unanimemente pela crítica como uma das mais sublimes histórias de amor da literatura universal de todos os tempos. Seguir-se-á *Cavalos desenfreados*.
- 1963 *Patriotismo (Yokoku)* serve de guião para uma película em que o próprio Mishima protagoniza um *seppuku* representando um oficial do Exército.
- 1964 Funda o *Tate-No-Kai* (Sociedade do Escudo): um exército sem armas, uma elite criada para imolar-se, se necessário for, ante as forças subversivas, em defesa do Imperador. O *Tate-No-Kai* é financiado, inteiramente, por Mishima. Os seus homens não recebem qualquer vencimento, à excepção de uniforme e botas. Posa, perante os fotógrafos, como S. Sebastião crivado de flechas. Apresentação no Ocidente (Tours, França) do filme *Yokoku*, com o título *Rito do amor e da guerra*. Causa grande comoção.
- 1965 Viaja à Índia. A 9 de Abril alista-se secretamente nas forças de autodefesa e passa por um treino intensivo de quarenta e seis dias no acampamento militar do Monte Fuji. O *Tate-No-Kai* projecta um martírio colectivo (*Kiri-jini*) perante o avanço dos activistas de esquerda, no caso da polícia não controlar a situação...
- 1966 Yasunari Kawabata obtém o Prémio Nobel da Literatura, causando-lhe estranheza não ter sido atribuído a Mishima. Kawabata era de opinião que um génio como Mishima só é produzido pela Humanidade cada duzentos ou trezentos anos. Kawabata suicidarse-á dois anos após Mishima. Em Julho, Mishima é recebido pelo Ministro das Finanças, Fukuda, antigo colega da Universidade. Expõe-lhe um plano de rearmamento militar e espiritual. Não é ouvido. O

- Ministro da Defesa Nacional, no entanto, convida-o a tomar parte nas grandes manobras militares.
- 1967 Cresce a sua fama internacional. Nesta época, Mishima é atacado pelos estudantes esquerdistas, pela sua fidelidade ao *busbido* e à ideia imperial. A 13 de Maio é convidado pelos estudantes esquerdistas *Zenkio* a visitar o Instituto de Cultura Geral de Tóquio. Recusando a protecção da polícia, apresenta-se sozinho perante um auditório de milhares de comunistas. Enfrenta-o sem tibieza, desafiador. No decorrer do seu confronto dialéctico defende a ideia do "Imperador cultural". Publica um folheto cujo resultado económico reparte a meias entre os estudantes e ele. Para os direitistas, parece um louco inofensivo. Em Setembro, confia a direcção do *Tate-No-Kai* a Masakatsu Morita. Escreve e publica *Um problema de Cultura*, onde fala do espírito espanhol do samurai.
- 1970 Conclui, com *A queda de um anjo*, *O mar da fertilidade*, obra que deixou maravilhado Yasunari Kawabata. Esta tetralogia está considerada como uma das primeiras obras máximas da literatura japonesa. A 9 de Setembro reúne quatro jovens amigos do *Tate-No-Kai* e comunica-lhes a sua intenção de se suicidar. Trata-se, diz ele, de golpear a opinião. A 15 de Setembro, posa para uma série de retratos sobre o tema *A morte de um homem*. Nos dias 23 e 24 de Novembro tem lugar uma reunião final no Palace Hotel, em frente ao Palácio Imperial. Na tarde de 24, Mishima compõe o tradicional *poema do abandono do mundo*. Os seus quatro companheiros imitam-no. Encarrega Kuromachi da dissolução do *Tate-No-Kai* depois da sua morte. Pede a Kanemaro Izawa para ser enterrado vestido com uniforme, luvas brancas e espada na mão. A 25 de Novembro faz *seppuku (bara-kiri)*.

NOTAS

1 – *Antología de textos sobre lengua y literatura*, “Carta a um joven poeta”, R. M. Rilke, ed. UNAM, 1977.

2 – *Los bosques del Zen*, Michel Walberg, ed. Espassa Calpe, Madrid, 1978.

3 – *Reflexionas sobre la muerte de Mishima*, Henry Miller, ed. Universidad Autónoma del Estado de México, tradução e notas de José Vicente Anaya, 1983.

4 – *Entender a Mishima*, Isidro Juan Palacios, revista “Punto y Coma”, Madrid, n° 1, 25.12.1983-25.2.1984.

5 – Salióntou-se a grande importância de Mishima para o teatro Nô japonês, que renovou integrando formas de teatro ocidental contemporâneo, mas também a sua contribuição para o teatro Kabuki é significativa. A ele se deve o ter sido posta em cena a obra Kabuki “A lua como um arco esticado”, cuja encenação era considerada impossível, e também um dos ensaios mais interessantes sobre o actor principal Kabuki, o “onnagata”.

6 – R. M. Rilke, ob. cit.

7 – *Mishima o el placer de morir*, Juan Antonio Vallejo-Nágera, ed. Planeta, Barcelona, 1978.

8 – *Sun and Steel*, Yukio Mishima, ed. Secker and Warburg, Nova York, 1971.

9 – Ibid.

10 – *Confesiones de una máscara*, Yukio Mishima, ed. Sur, Buenos Aires, 1961. Editado em Espanha por ed. Planeta, Barcelona, 1979.

11 – *Sed de amor*, Yukio Mishima, ed. Luís de Caralt, Barcelona, 1974.

12 – *El marino que perdió la gracia del mar*, Yukio Mishima, ed. Bruguera, Barcelona, 1980.

13 – Michel Waldberg, ob. cit.

14 – Juan Antonio Vallejo-Nágera, ob. cit.

15 – *Cavalos desbocados*, Yukio Mishima, ed. Luis de Caralt, Barcelona, 1976.

16 – Juan Antonio Vallejo-Nágera, ob. cit.

17 – Yukio Mishima, ob. cit.

18 – Henry Miller, ob. cit.

19 – Alberto Ruy Sánchez, “La hilandera de la luna, Marguerite Yourcenar”, cita M. Y., *Vuelta*, n°. 99, México, Fevereiro, 1985. Cf. *Mishima o la visión del vacío*, Marguerite Yourcenar, ed. Seix Barral, biblioteca Breve, Barcelona, 1985.

20 – Giuseppe Fino, *Mishima e la restaurazione della cultura integrale*, ed. Sannókai, Itália, 1980.

21 – Henry Scott Stokes, *The life and death of Yukio Mishima*, citação do discurso *Tenno Heika Banzai* (Viva o Imperador!), ed. Peter Owen, Londres, 1975, pág. 47. Editado em Espanha com o título *Vida y muerte de Yukio Mishima*, Muchnik, Barcelona, 1989.

22 – A hipótese que considera Masakatsu Morita, chefe da *Sociedade do Escudo*, amante de Mishima, é produto do seu biógrafo mais superficial, Henry Scott Stokes, de tal forma que Roger Scruton considera “uma interpretação arbitrária, fruto da miopia psicológica e da banalidade, que em nada nos surpreende pelas muitas páginas de jornalismo vulgar que a precedem”.

23 – Inazo Nitobe, *El bushido*, ed. Gráficas Ibarra, Madrid, re-editado por ed. Obelisco, Barcelona, 1989.

**EZRA POUND:
OS CANTOS E A USURA**

Uma revisão de Ezra Pound

*Quero dizer que há ideias, factos, noções,
que podeis procurar numa lista telefónica
ou numa biblioteca, e outras que estão
dentro de nós como o estômago ou o fígado.*

Ezra Pound

O poeta solitário

É necessário rever algumas das ideias culturais e literárias mais importantes de quem foi considerado o máximo revolucionador da linguagem poética em língua inglesa e quiçá – se não ocorrer uma surpresa finissecular e apocalíptica – o poeta solitário e condutor da arte de lavar a palavra no presente século e na história da poesia desde *A Odisseia* de Homero e as *Odes* de Confúcio; a poesia de Dante e a tradição trovadoresca; o simbolismo e a descida aos infernos, o que o caracteriza como o arquétipo e a síntese do poeta universal, convertendo-o num ponto de referência essencial: *antes* de Pound e *depois* de Pound.

Proponho-me, pois, fazer uma série de revisões necessárias, ou releituras da obra e do pensamento de Ezra Pound, em princípio imprescindíveis, dadas a proliferação pusilânime e reprodução acrítica dos lugares comuns que a crítica democrática – de tradição puritana e moralista – impôs, mesmo na suposta crítica *revolucionária*, especialmente sobre a valorização das suas concepções culturais, ideológicas e económicas. Em primeiro lugar, torna-se básico situar o contexto em que se manifesta o seu discurso. Esse trabalho é vital, a fim de se poder excluir as ideias da moda que, da sua mediocridade, espreitam a *kultura*. Entre as mais destacadas, na colecção de reflexos pavlovianos e recursos medrosos, estão as que separam ou dissociam o homem, Pound e o seu pensamento, do conjunto da sua criação – como se fosse possível distinguir “não o homem do poeta”, mas sim “o homem que é poeta” –; negando o valor da expressão poética como a expressão mais profunda do ser. Essa separação – que segue a *compassiva* ideia de *absolver* Pound – é uma tentativa de atenuar a abominação. Outros lugares comuns recorrentes entre os críticos que baseiam os seus juízos no sedimento do milenarismo em uso, na ideologização de um novo moralismo, são os que o tornam objecto – ignorando a verdadeira origem da sua posição e das suas ideias – de formas variadas de satanização: “Vejam o doido do Pound! Cuidado com o contágio!” Esta crítica faz de Pound um fascista quando, no seu sentido estrito, as suas concepções não correspondem a nenhuma das versões dos fascismos europeus. As mais exageradas transformam-no, inclusive, em “comentarista político e economista”, atribuem-lhe – ficando-se pela rama – “tendência para os sermões” e estreitam a amplitude do olhar poundiano, ao monismo etnocentrista e aos esquemas da cultura *ocidental*, afirmando que as raízes do seu pensamento político e económico estão – unicamente – na Idade Média.

Quebra da identidade anglo-saxónica

Se a crise de identidade anglo-saxónica fez com que, no séc. XVIII, a criação literária se reduzisse, pela bruma puritana, a escritos de teologia protestante, o que prenunciava a hostilidade e incompreensão de que seria vítima Edgar Allan Poe no séc. XIX e, finalmente, a dispersão daquela a que Gertrude Stein chamou a “geração perdida” (o que se manifesta pelo desejo de T. S. Elliot e de Wundham Lewis de se considerarem ingleses, apesar da sua origem norteamericana e canadense); essa mesma fractura ou vazão da identidade cultural manifesta-se em Ezra Pound, só que como uma contestação ético-religiosa à cultura oficial norteamericana e aos valores capitalistas, isto é, a posição do poeta é uma típica crise de axiologia anglo-saxónica; o desgarrar interno de uma cultura *outsider*, subterrânea e minoritária, oposta aos princípios do *establishment* e do que foi, até ao momento, a História dos Estados Unidos, como *destino manifesto* e predestinação divina das classes dominantes.

Entenda-se que a raiz do *dilema moral* sobre Pound deve situar-se *mais além* da exoneração das suas *faltas* políticas – reivindicando o significado da sua revolta metapolítica –; para isso é necessário transgredir a morfologia da *bondade convencional, razão de Estado*. Por isso deve atender-se à visão do próprio Pound e aos rasgos do seu confronto com a cultura do *establishment*; essa perspectiva é a que permite explicar factos aparentemente contraditórios que qualificaram como *candura, ou ingenuidade* de Pound, por exemplo, o facto simbólico e esclarecedor – à maneira de uma parábola borgiana – de que o conteúdo das suas transmissões da Rádio Roma (pelas quais seria enjaulado e detido treze anos no hospital psiquiátrico de Saint Elizabeth, em Washington), não fosse compreendido nem apreciado pelos teatrais

funcionários fascistas da Itália de Mussolini; o que revela tanto a miséria pequeno-burguesa do fascismo italiano e as enormes limitações do hegelianismo gentilico, como que o discurso de Pound se firmava noutros princípios – qualitativamente diferentes – dos que predominam na ideologia operática do milenarismo fascista.

Quais são, então, os princípios da *kultura* do poeta? Onde se encontram as suas autênticas raízes? Como se expressam essas constantes nas suas reflexões éticas e na sua criação poética? A tradição donde provém Pound foi descrita pelo escritor romeno Vintila Horia como um “transcendentalismo de origem religiosa”, entre cujos expoentes se encontram significativos críticos anglo-saxões dos chamados *princípios fundacionais* dos Estados Unidos, ou herança dos pais fundadores. A essa mesma herança, ramo herético do protestantismo – crítica colérica e profética da cultura oficial do calvinismo –, como gerador teológico da mais-valia e da acumulação de capital, pertenceram a enorme maioria dos movimentos de protesto norte-americanos como os *beats* e a conhecida geração do Vietname e das flores.

Os antecedentes da monomania ético-económica de Pound são formas de actualização das críticas que, desde o séc. XVII, mereceu a cultura do *establishment* norte-americano, por parte de uma corrente dissidente, lúcida e minoritária. Nas raízes do discurso de Pound, encontra-se, quanto a herança anglo-saxónica, um John Winthrop que já em 1645 recusa acreditar no messianismo democrático como religião civil norte-americana, ou a de um John Cotton que, nos seus *Discourses on Davila* (1791), critica igualmente o mito da modernidade capitalista.

Daí a sua adesão às extravagantes ideias económicas do alemão Silvio Gesell – partidário de reduzir a massa circulante, colocando-lhe carimbos que, de cada vez, a fazem

diminuir de 1% até ao seu fim no prazo de oito anos e quatro meses –. Assim como ao conceito de *crédito social* de C. H. Douglas, segundo o qual o crédito financeiro (controlado pelos banqueiros e as finanças) reproduz-se parasitariamente por ser produto do dinheiro com base no dinheiro (acaso não está Pound retratando a situação financeira mundial?), oprimindo o *crédito real* que é o trabalho da comunidade “do trabalho honrado das mãos e do cérebro”. Essa deformação económica manifesta-se na enfermidade cultural da civilização, ou *usurocracia* que não só explora as pessoas em geral como também persegue o rebaixamento da arte – para a transformar em mercadoria –; e coloca os verdadeiros criadores, posto que à usura não convém que se pense, numa situação de indigência ou de prisão disfarçada (recorde-se a esse respeito os esforços de Pound para libertar Eliot da sua escravatura numérica e as partidas que lhe pregava Ernest Hemingway por esse motivo, confundindo deliberadamente Eliot com o *comandante* Douglas, economista do *crédito social*, para irritação do poeta).

Por outro lado, a herança que Pound assumirá, se bem que tenha relação com o medieval, manifesta claras reservas em relação à estrutura eclesíástica, eixo fundamental dessa *ordem ocidental*: “A Igreja decaiu como força social, como força intelectual, quando a Igreja deixou de acreditar nos seus próprios dogmas”⁽¹⁾; além das suas fontes medievais serem Dante, o seu amigo Cavalcanti e os trovadores e fiéis do amor, pelo que é uma distorção que o considerem continuador de ideias políticas medievais – enquanto sinal ou prova de uma *regressão* ideológica –; não é assim na estirpe utópica das heresias medievais, que corresponde aos desejos de construção de um mundo novo e de uma terra não contaminada pela usura, da corrente *outsider* anglo-saxónica donde deriva o pensamento de Pound, expressa a revolta

contra o estabelecimento da cultura oficial – como já assinalei – mas também predominantemente os ensinamentos sociais de Kung (Confúcio). Para Pound, a importância da ordem e do auto-conhecimento constitui o primeiro acto de governo, conceito confuciano em que se enfatiza “a maldade dos benefícios privados e os benefícios da equidade”; assim como a exigência de uma linguagem que especifique o nome das coisas (o princípio da corrupção da realidade é a corrupção da linguagem), e “uma constante revolução” que, pela excelência da cultura e do espírito, pela construção activa do artista e do discurso poético-profético, subverta a ortodoxia totalitária do sistema *usurocrático*, nas palavras de Pound, “fazedor de fetos, (com) os seus protagonistas apodrecidos”.

Um novo paideuma

Daí que não haja razão para estranhar que Pound fosse um incompreendido na era fascista e ao mesmo tempo um *extravagante* intragável para a propaganda oficial. O seu discurso na Rádio Roma “*Esta é a voz da Europa. Fala Ezra Pound*”, os seus diferentes livros ideológicos como *ABC of Economics* (1938), *Jefferson y/ o Mussolini* (1945), assim como os que se conhecem como *Trabalho e usura* e *Cartão de visita*⁽²⁾ – ao serem reprodutores, em algumas ocasiões, de préconceitos insustentáveis e *abominações* – sobre os quais, no final da vida, consideraria “mas o pior erro que cometi foi esse estúpido suburbano preconceito anti-semíta”⁽³⁾; são portadores de uma revolução cultural e uma posição metapolítica. A sua tragédia consiste em “ter mantido a sua utopia até final”, em que o *Novo Paideuma* ou *Novo Conhecimento* proposto pelo poeta tenha sido devorado pelo demónio da política.

Por isso é porventura prematuro poder discernir a posição *metapolítica* de Ezra Pound por entre os escombros.

Resulta todavia demasiado reconfortante – apesar do movimento contra, encabeçado por Hemingway, Eliot e, por último, pelo poeta judeu Allen Ginsberg – reproduzir em séries menores o diagnóstico sobre Pound feito em 1946 pela psiquiatria-policial do *totalitarismo democrático* (único capaz de decidir se uma opinião é uma doença) consistente em marginalizá-lo como “doente mental”, numa nova modalidade repressiva.

Por outro lado, tal desclassificação parece ignorar a identidade mítica entre a visão profética e a *loucura* (como sinal de uma presença metafísica e uma possessão superior ao poeta). Daí que os diferentes elementos da vida, obra e pensamento de Pound não possam desligar-se, ao constituir um todo orgânico, mas sim integrar-se na revisão do conhecimento poético e da *kultura* – como súpula das experiências internas e óticas manifestadas nos *Cantos* e na sua concepção de um *Novo Paideuma* –.

A visão de Pound articula-se numa revolução cultural, onde se exige a compreensão, não só dos campos específicos da cultura, como também das diversas formas de actividade humana – a económica e a social – que influem na realização da arte; Pound considerava que as teorias económicas de Douglas valiam a pena, na medida em que “é o primeiro economista que postulava a favor de que as artes, a literatura e as diversões ocuparão um lugar no sistema económico”. Ao mesmo tempo, define o seu propósito radical de crítico da cultura convencional (a que ensinam os livros de Literatura e História, como interpretação oficial) como a aspiração a um tipo de conhecimento descritivo, que fundamentasse uma *nova civilização*: “Eu quero, simplesmente, uma nova civilização” (Ezra Pound): “estou, na realidade, a estudar o Novo Conhecimento ou o Novo Paideuma..., não estou simplesmente a resumir enciclopédias existentes ou a abreviar

duas dezenas de volumes mais especializados”. Ao lado da noção de *Paideuma* que (Forbenio) emprega para “expressar o complicado ou complexo das enraizadas ideias de qualquer época”, encontra-se a sua obra máxima, os *Cantos*, que, como a *Divina Comédia* – da qual deriva a sua estrutura – é a síntese cultural de um ciclo de civilização e, no caso dos *Cantos*, a criação mística, religiosa, cultural e literária de uma memória universal, na qual o poeta regressa à sua missão primitiva como consciência da tribo e cantor de todos os homens.

A relação entre o *Paideuma* e os *Cantos* manifesta-se de diferentes maneiras: a *usura* é o tema do Canto XV; assim como a precisão das palavras, que devem ser como ideogramas vivos, são o motivo do Canto XIV, em que chama “E os subversores do idioma/... e a pandilha da imprensa/ E os que mentiram a soldo; os pervertidos, os perversores do idioma”⁽⁴⁾. Por outro lado, no Canto LXXIX aparece uma vez mais a influência de Confúcio, ao referir-se à necessidade do “nome correcto”, que explica no seu “Guia de Kultura” (1937) “Kung: chamar as pessoas e as coisas pelo seu nome, ou seja, dar-lhes a denominação correcta e achar a terminologia que foi correcta”.

E é daí que deriva um sistema de correspondências entre os temas dos *Cantos* e os temas do *Paideuma*: o primeiro canto corresponde à existência do homem como raça universal e a corrosiva doença da usura, *neschek* (usura corrosiva), que surge no Canto XV: “chuva interminável dos pelos do céu,/ ao mover-se a Terra, seu centro/ passa por todo o lado a sua sucessão, um contínuo arrotado do cu/ distribuindo os seus produtos”; o segundo tema dos *Cantos* refere-se a outro ponto de confluência com o Novo Conhecimento: a correcta definição dos termos; o terceiro versa sobre a necessidade de valores heurísticos em poesia, que tem como complemento a ideia cultural de uma

“revolução permanente”; o quarto refere-se à necessidade de empregar as formas perfeitas no idioma original, como alma de um idioma e de uma cultura, o que Pound reivindica no seu estudo de culturas diversas do etnocentrismo *ocidental*, como a chinesa e a japonesa; o quinto tema, finalmente, compreende a beleza e a morte, noções que, para Pound, constituem no seu *novo tratado do conhecimento* o ser profundo das civilizações normais, em que o homem pode aceder à beleza pela contemplação, a intuição e o poder dos *espíritos fortes*. Por isso Pound reprova como *a merda empestada desde o princípio do mundo* os “guardadores do depois”, amantes necrófilos que pretendem tapar, com as vendas egípcias do soneto, a sua dissecação estética; a sua inútil repetição do que já tinha sido expresso na perfeição, ao praticar a regressão como paralisia oposta ao Novo Conhecimento: “Um tipo de balsa imensa de cartão prensado, como que flutuando numa catarata de sujas águas residuais”⁽⁵⁾. Ainda ficam algumas notas que é possível desenvolver sobre as ideias de Pound: as que o caracterizam como o *outsider* do *establishment* capitalista e as que se relacionam com o *Paideuma* (epistemologia) e com os *Cantos* (poética). Por agora só quis apontar as linhas principais da concepção da Pound sobre a maldade dos tópicos que pretenderam desfigurá-lo, *politizá-lo* enquanto valor de uso e ideologização da crítica. É certo que o poeta sucumbiu à sedução do imediato, à versão heterodoxa de um milenarismo contrário à uniformização da sociedade democrática, à utopia da construção do reino da terra. Mas também é real que, no seu caso, “como uma conspiração de inteligência, sobreviveu ao enredo do mapa político”⁽⁶⁾ e isso resgata a sua crítica cultural; a sua condenação à *usurocracia* como uma degeneração dos princípios da civilização (que Allen Ginsberg considerou válido para entender quem eram os usufrutuários da guerra

do Vietname); a sua aspiração a uma estética unitária da beleza e o conhecimento, raiz luminosa do seu *numen*; a afirmação substancial de uma atitude; “Não estou meramente a disparar contra algo que odeio pessoalmente, estou a contrastar a bela flor de uma civilização com uma classe de podridão e corrupção”⁽⁷⁾. Dessa decomposição paralela ao naufrágio da teatralidade fascista e ao desengano agonizante do encerramento de uma época, desprende-se o poder libertador do Canto:

*Em vão tenho tentado
Ensinar a minha alma a flectir-se;
Em vão lhe repito:
Muitos cantores há maiores que tu.*

O último dos trovadores

A linha de ouro medieval

Eliot assinalava o carácter unívoco da obra crítica e poética de Pound: “e de nenhum outro se pode afirmar tão categoricamente que os seus ensaios, críticas e poesia, teoria e prática compõem uma só *oeuvre*”. Ao lado da afirmação do autor de *Terra Baldia*, encontra-se a norma crítica do próprio Pound, segundo a qual se deve estabelecer, sem contemplos, “uma separação drástica entre o melhor e a grande massa de escritos considerados como valiosos durante um longo período”. Daí que o tema dos trovadores constitua um duplo exercício crítico que contribuiu para definir o mundo crítico e poético de Pound. Em princípio, podemos todavia perguntar-nos, como fazia o poeta dos *Cantos* em 1913, se “merecem os trovadores ser considerados como matéria de estudo?” e, no caso positivo, que espécie de crítica

é que se exige para apreciar a influência dos *trobar clus* no *espírito* da totalidade da sua obra?

Torna-se cada vez mais claro, aquando dos estudos de Rougemont e de Huizinga, que os trovadores das cortes de amor, o amor cavaleiresco, a tradição provençal e as influências espirituais que recortam a sua essência poética (a mística sufi, a heresia cátara, a corrente dos *fiéis do amor* e a concepção gibelina do Império) são a *linha de ouro* da civilização medieval, ou seja, Dante e *A Divina Comédia* constituem a síntese decantada de um movimento cultural que se desenvolveu entre os séculos XII e XIII, entre a nobreza do meio-dia europeu e cuja influência foi decisiva, tanto para o comportamento erótico do *Ocidente* como para o desenvolvimento da arte poética. A importância dos trovadores provém do problema, já posto pela crítica, de como conseguir o desempenho do sentido da palavra “KRINO, eleger por si mesmo... escolher”⁽⁸⁾, medir em relação à sensibilidade particular, tratando de não repetir os resultados obtidos por outros homens e, simultaneamente, “desejar compenetrar-se tanto emocional como intelectualmente com uma época tão anacrónica como é a do séc. XII”⁽⁹⁾, que é outra maneira de se dizer conhecer uma civilização através da sua literatura.

A linguagem dos pássaros

Para fazer uma aproximação ao relacionamento de Pound com a poesia trovadoresca, devo partir de um ensinamento que se vulgarizou, o que é vantajoso para um pedagogo e propagandista da literatura como o foi o poeta: “A grande literatura é simplesmente o idioma carregado de sentido até ao máximo grau”, e essa “grande” literatura não está contida num único idioma, uma vez que “nenhum idioma

sozinho é capaz de expressar todas as formas e graus da compreensão humana”. Logo, se os *Ensaíos sobre os caracteres chineses escritos*, de Ernest Fenollosa, descobrem os *ideogramas* como o modelo do “desenho escritural abreviado” e “método científico” da poesia que se refere ao directo, simples e conhecido, em lugar das “discussões filosóficas” ocidentais que se afastam da experiência e do concreto; nos trovadores, Pound encontra uma escola de *retórica profunda* que, com base em protótipos e formas verbais, integra a musicalidade na palavra, produzindo uma *estética do som*. Estas duas formas, tanto a ideogramática como a musical, são descritas por Pound: “O máximo da *fanopoeia* (projectar sobre a mente uma imagem visual) terá possivelmente sido conseguido pelos chineses, devido, em parte, ao seu sistema especial de linguagem escrita. Nos idiomas que conheço (entre os quais não figuram o persa e o árabe) o máximo de *melopeia* é alcançado pelos gregos, com alguns desenvolvimentos no provençal que não há no grego e que são de UM TIPO diferente”⁽¹⁰⁾.

Este “tipo diferente” de *melopeia* (cuja definição primeira pode ser a de “sugerir correlações emocionais através do som e do ritmo da fala”) concentra-se na poesia trovadoresca que, desde “1050 até 1250 e logo até 1300”, para empregar as palavras de Dante, “inclui toda a arte” que consiste em amalgamar o tom e as palavras “sem fracturas nem juntas”. De tal modo que “não devemos ignorar que tanto na Grécia como na Provença a poesia atingiu o seu maior esplendor rítmico e métrico nos momentos em que a arte poética e a musical se achavam mais intimamente ligadas”⁽¹¹⁾. Mas se Pound encontra o filão poético trovadoresco na musicalidade, ao ponto de ouvir a *linguagem dos pássaros* nas suas forma métricas, e também nos arranjos para alaúde das antigas poesias provençais de Francesco da

Milano e na transcrição para instrumentos modernos feita pelo músico Gerhardt Münch⁽¹²⁾, existe uma semelhança pouco esperada entre a *atitude* poética dos trovadores e a concepção de Pound sobre o mundo e os seus valores.

A heresia e a loucura

Os estudiosos da *metalinguagem*, ou linguagem simbólica dos trovadores, revelaram o sentido religioso herético – pertencente à heresia cátara ou albigense – que a oculta por detrás “de uma poesia com formas físicas muito complicadas e requintadas”⁽¹³⁾, temas em que se destacam “o amor insatisfeito para sempre”, “a dama que diz sempre que não” e a constante do *domnei*, ou vassalagem amorosa que, na verdade, correspondem a alegorias religiosas sobre a *Igreja dos Puros* ou cátaros, para a qual a Igreja Católica Romana traiu a doutrina do amor. Nesse sentido, o *princípio feminino do amor*, que é um dos tópicos da poesia trovadoresca, expressa não somente a referência a uma determinada dama física, como também o culto ao Espírito Santo como encarnação da *sophia* (sabedoria) dos *gnósticos* gregos, *Maria*, entre os cátaros. Pound – que guarda as distâncias entre a anterior interpretação e inclusive chega a considerar “produto de uma confusão” o querer ver nos trovadores “origens maniqueias”, próprias do dualismo cátaro – reconhece no entanto “os subterfúgios” e “os conceitos velados dos *trobar clus*”. Por outro lado, tira prazer da vida livre e poética dos trovadores, que possui um alto estilo vital e compartilha com ela a crítica ao poder estabelecido e a rejeição da *corrupção do espírito* que é a usura.

Ao contrário dos trovadores, Pound não se preocupa em criar um código críptico que encobrisse o pensamento com figuras de retórica. Assim o demonstra o compromisso

e a ostentação das suas opiniões políticas que abundaram nos seus programas radiofónicos na Rádio Roma, “*Esta é a voz da Europa. Fala Ezra Pound*”, até à sua obra máxima os *Cantos* (especialmente os chamados *cantos* políticos LXXII e LXXIII). Nesse sentido, é possível sustentar que, tal como os trovadores *confessos* de heresia, Pound tornou público o seu pensamento e sofreu, por tal, consequências penosas. Porventura o diagnóstico feito pelos psiquiatras em 1946, *loucura*, equivalha, num mundo desmitificado pelo racionalismo e pela secularização dos mitos, à *excomunhão* feita pela igreja medieval: as duas são formas complementares de exclusão, significam a erradicação do *outro*, daquele que é diferente.

Gnose e ciência gaia

Como os cultores da *gaia ciência*, Pound pretende incorporar na poesia uma forma universal do conhecimento, mediante a união do *paideuma* (conhecimento crítico-epistemológico) e da *poética* (carga máxima do poder da palavra). Os trovadores acrescentam ao domínio sobre a palavra – aquilo que é o *ofício* da combinação das rimas – a aspiração a um novo tipo de *paideuma* (oposto ao conhecimento da sua época, representado pela ortodoxia religiosa) simbolizando essa ciência sapiencial na imagem da *mulher* e da *dama* que, ao mostrar-se sob a forma de *Santa Sabedoria*, de *Madonna inteligência* e, em geral, de gnose, faz pensar num plano contemplativo em que a verdade se revela mediante a beleza. Se Pound é herdeiro da *gaia ciência* trovadoresca e consegue uma mudança fundamental na *percepção* poética moderna, cuja repercussão ultrapasse a área linguística para propor uma sensibilidade moral diferente, efectuando uma *transmutação* de todos os valores em que

assenta a modernidade burguesa (“Eu quero simplesmente outra civilização”), sentir-se-á profundamente identificado com a crítica trovadoresca ao poder estabelecido e com a mestria do seu ofício poético. Para tal irá propor uma visão quotidiana do medievo: “Os homens tinham apertos de dinheiro; nos castelos, os nobres morriam de aborrecimento. E para romper esta monotonia criou-se o cantar fidalgo que, como tudo o resto, com o tempo, se converteu em tédio”. Visão que encontra na teologia medieval uma escola de *termos exactos* que clarificam o trabalho da poesia e que reordenam a realidade ao designá-la com a palavra exacta.

Nos *sirventes* (género poético provençal sobre um tema político ou moral de carácter satírico) do trovador Piere Cardinal, Pound encontra um antecessor da sua própria posição, o que destaca três vertentes principais que o influenciaram: a tradição *outsider* estadunidense de crítica à democracia e ao capitalismo, a ética de *Kung* (Confúcio) e a atitude dos trovadores: “Assim como a Viscondessa de Pena evoca certas damas que conhecemos, de igual modo os *sirventes* de Cardinal recordam-nos que os homens sensatos se encontram em cada época com as mesmas coisas, pelo menos com as mesmas coisas contra que protestar: sendo a imprensa subordinada a um monopólio, sempre existe uma equivalência, uma conspiração de ignorância ou de interesses”⁽¹⁴⁾. Quando Cardinal se refere aos homens ricos, inevitavelmente faz lembrar o *canto* de Pound sobre a usura: “(usura) destrói os homens e destrói as cidades e destrói o governo”, diz assim o poeta provençal: “Os homens ricos sentem pelo próximo tanta compaixão como Caim por Abel. São uns ladrões pior que lobos e mentem mais do que as raparigas dos bordéis”. Pound vê no espelho de Cardinal o reflexo do inconformismo, mesmo quando este pretende ser desqualificado como *amargura*: “Esconde (Cardinal) um

azorrague ou uma pua no timbre e no movimento. E, apesar de tudo, nem sempre destila amargura; e se assim for, é a amargura que jorra de um coração ferido, não de um coração de pedra”.

O “coração ferido”

O “coração ferido” de Cardinal compartilha com Pound a crítica à guerra. A guerra, para Pound, perdeu a nobreza do combate corpo a corpo, não só foi tecnicizada e massificada, como desde um princípio a sua natureza espoliadora esteve unida ao cálculo e ao interesse: a usura. “Declara (Cardinal) sem rodeios que os barões decretam a guerra para seu próprio benefício, fazendo caso omissos dos pobres camponeses”. Pound fará uma transposição destes termos para julgar a segunda guerra mundial: os barões serão agora os *políticos*; os camponeses, o povo estadunidense que, como avisa o trovador, em pleno meio dia medieval espera, com alegre estupidez, a carnificina: “Prontos para a guerra, assim como a noite se prepara para seguir ao dia, mais prontos do que o bobo para ser cornudo, depois de enfastiar a sua mulher”. Daí que Pound distinga o trovador como “único poeta da sua época que levanta a voz contra as aberrações da guerra”.

Os *sirventes* de Cardinal estão presentes na temática de Pound, que também se serviria dos *razos* (comentários biográficos e históricos) e especialmente – enquanto técnica poética – da musicalidade dos *canzos* e do *blank verse* da *canzone* do trovador Arnaut Daniel.

Il miglior fabro

Arnaut Daniel é apresentado por Pound como “o mais ilustre compositor de canções provençais, conforme

afirma Dante no seu *Purgatório* (XXVI, 140)”; mesmo assim, Pound volta a citar Dante quando o descreve como *il miglior fabro* (o melhor ferreiro), além do conceito de Petrarca sobre Arnaut como “Grão Mestre de Amor”. Mas deixemos que o próprio trovador se apresente: “Sou Arnaut, o que amontoa os ventos, caça lebres ajudado por um boi e que nada contra a corrente”⁽¹⁵⁾.

Em Arnaut, Pound encontra dois valores poéticos: o uso mais conseguido da *melopeia* “possuía uma habilidade rara para imitar os pássaros”, e considerava-o o autor da primeira obra de *blank verse* com a reserva de que tal liberdade criativa parte de um princípio musical: “Pode fazer uso de negras colcheias ou fusas em qualquer combinação que lhe ocorra ou ache conveniente. O princípio desse axioma musical aplicado à poesia é o que se conhece por “verso livre”.

Arnaut representa uma forma de arte propriamente provençal, languedoquiana e trovadoresca: “A arte de Arnaut Daniel não é uma arte literária: é um ajuste perfeito entre as palavras e a melodia, pouco mais ou menos, uma arte desaparecida”⁽¹⁶⁾. Uma arte em que está presente *um significado* que transcende a retórica e que se acompanha por música: “melodias um tanto orientais pelo sentido e com certa dose do espírito do sufismo no seu conteúdo”⁽¹⁷⁾. Se Pound destaca a modernidade de Guido Cavalcanti e da sua *Donna mi Prega* e o trabalho de síntese de Dante como *corpus* poético da civilização medieval, na forma semelhante do afã totalizador dos seus *Cantos*, tem uma predileção particular por Arnaut: “Mas todos eles não contavam com a diversidade de melodias de Arnaut, não compunham os seus poemas com tão variados estilos, não os planeavam com tão esmerada premeditação”.

Na poesia de Arnaut estão presentes várias das influências comuns aos trovadores, tais como o amor cavalheiresco, a garantia do *segredo* sobre essa paixão, o

símbolo da *árvore do amor* e, se fosse o caso, o que não acontecia com todos os trovadores, a manifestação explícita de um amor superior à religião estabelecida; diz Arnaut: “Do meu amor estou orgulhoso, é certo, mas o meu segredo selado não conhece brechas. Desde que se obedeceu a São Paulo e que o jejum durou quarenta dias, nem Cristo podia encontrar algo semelhante a ele, *sumum* de todos os encantos; nem um só lhe falta: Ela, cuja recordação aumenta”.

Pound expressou a sua desconfiança em relação ao que chamou a *feminolatria* dos trovadores, e que alguns estudiosos, como Julius Evola, caracterizaram como “uma *via especial do sexo*, na qual o transporte e a exaltação do *eros* tem uma parte técnica como apoio para a realização iniciática”. E em relação a esse ponto, apressa-se a clarificar: “A brecha que se estende entre o mundo provençal e o mundo dos nossos dias e que constitui o tópico principal da poesia trovadoresca é o dogma de que existe certa proporção entre a beleza da imagem mental e o elemento inferior, pronto para o seu consumo imediato”⁽¹⁸⁾.

Pound recupera, para a literatura, a liberdade vital dos trovadores, o emprego musical do *verso livre*, a importância da *cadência* e da sonoridade na palavra. É também um vagabundo, o que ofende o poder estabelecido. A sua vida reflecte a paixão do herege e o desafio ao espírito da época: “Que a minha canção vá onde quiser. São tão belas as suas palavras”.

Usura

A figura de Ezra Pound ganha um significado especial quando a usura se impõe como a razão de Estado do capitalismo. A escola de rigor formal e o conhecimento de raízes culturais que se interiorizam, como o fez com a cultura

chinesa, grega e provençal é uma exigência que se expressou na poética contemporânea. Há uma forma de enfrentar a palavra definida na era de Pound. Essa é a grande contribuição dos *Cantos* à cultura: apresenta uma visão global e orgânica da História do Homem, mas que sintetiza o espírito da época como na Idade Média o fez Dante com *A Divina Comédia*. No mundo de Pound existe um filão pouco explorado, ou que não o foi totalmente e que parece corresponder ao que se passa no mundo, a orientação da circunstância. Trata-se da sua crítica *metapolítica* à usura e à *neschek*, a corrupção que corrói e devora.

Talvez só agora se reavalie a crítica de Pound à civilização estadunidense, como uma antecipação *outsider* da parte mais lúcida dos *beats*, como um inimigo da guerra como manança mecânica e anónima, e um persistente crítico do ideal de existência conformista da sociedade do bem-estar, pode-se chegar a rever os pontos éticos e a concepção do mundo que se reflecte na sua postura face à usura: “A usura é o cancro do mundo”, “o poder do inferno, que é a usura”, a usura é repulsiva “do mesmo modo que há muito tempo que a merda empesta e o espírito do homem engendra filhos mortos”.

As penalidades que Pound sofreu na prisão e seguidamente no internamento psiquiátrico são difíceis de explicar pelas faltas e devaneios *politizantes* de Pound e a sua adesão a um fascismo imaginário, em que se concentrava a influência do economista Silvio Gessel e as ideias do crédito social de C. H. Douglas. O poeta foi encerrado numa jaula exposta às intempéries, quando foi feito prisioneiro no final da segunda guerra e, à noite, poderosos projectores impediam-no de conciliar o sono. Em seguida, no seu internamento durante treze anos, no Hospital de Santa Isabel, em Washington, passou o primeiro ano e meio sem ver a luz do sol e num pavilhão de pacientes com a respectiva camisa

de forças. Apesar da falta de sensibilidade para com o fenómeno profético e mágico da loucura por parte da sociedade estadunidense, “uma imensa casa de loucos” como a via o poeta, há na sevícia com que foi tratado uma advertência: a usura não permite que a sua imundície seja rejeitada, vinga-se e tortura, como uma némesis, os homens e os povos que a combatem. A usura é um exercício respeitável protegido por leis internacionais. “Na verdade, a usura converteu-se na força principal do mundo moderno”.

O poeta chamou aos seus padecimentos no campo de internamento em Pisa e ao seu encarceramento na jaula, *a jaula do gorila (Cantos Pisanos)* e sobre a sua loucura avisou em *Personae* “e agora chamam-me louco porque afastei de mim toda a loucura”. Para Pound, a usura cobra as faculdades do poder político, absorve-o e transforma-o em *usurocracia*. “Uns quantos *financeiros* em liberdade são suficientes, numas poucas gerações, para perverter toda a imprensa de uma nação e descolorir a sua educação”.

No tratamento da usura, Pound escreve especialmente *Carta de Visita, Ouro e Trabalho, América, Roosevelt e a causa da guerra e Orientações* (que é uma recompilação de artigos publicados na imprensa italiana). Também lhe dedica igualmente o Canto XLV dos seus *Cantos*. Escreve diversos artigos sobre o tema, entre os quais *O sistema do vampiro, Valor, trabalho e decadência, Usura e sociedade anónima*.

Pound assinala: “Hoje chama-se *democracia* ao que na verdade é *usurocracia* e *dinastocracia* (o governo das dinastias familiares nos E.U.A.), refere-se uma palavra academicamente correcta, que significa: o domínio dos emprestadores de dinheiro”. Passado um século sobre o nascimento de Pound, que em criança pôde ver o seu pai trabalhando na Casa da Moeda dos Estados Unidos, somos afectados pela mesma corrosão. Vivemos a hora do domínio da usura, o momento em que se enfrenta o *Canto* (a beleza) e *nescbek* (a corrupção).

Notas biográficas

- 1885 A 30 de Outubro nasce em Hailey (Idaho) Ezra Pound, filho de Elizabeth Weston Pound e Homer Loomis Pound.
- 1887 Muda-se com a família, primeiro para Nova Iorque e a seguir para Wisconsin e finalmente para Wyncote, perto de Filadélfia.
- 1897 Aos doze anos ingressa na Academia Militar de Cheltenham.
- 1898 Viagem à Europa com a tia materna. Visita Veneza.
- 1899 Sai da Academia Militar e inscreve-se na Cheltenham High School.
- 1901 Aos dezassete anos inscreve-se em Artes e Letras, na Universidade de Pensilvânia. Segunda viagem à Europa, desta vez com o pai.
- 1903 Aos dezoito anos recebe o título de Bachelor of Philosophy, depois de ter estudado línguas românicas, poesia anglo-saxónica, alemão, francês e italiano.
- 1906 Aos vinte e um anos obtém, na mesma Universidade, o título de Master of Arts. Estudou espanhol e obteve uma bolsa de estudo. Volta à Europa pela terceira vez e visita Espanha e Itália.
- 1907 Obtém uma cátedra na Universidade de Wabash (Crawfordsville, Indiana), como professor titular de Literatura Espanhola e Francesa. No entanto, quatro meses depois obrigam-no a desistir, por o considerarem “demasiado boémio”.
- 1908 Quarta viagem à Europa: parte no princípio do ano, com somente 80 dólares. Chegado a Veneza, publica, custeando-o ele próprio, o seu primeiro volume de poesias (72 páginas), *O resplendor apagado*, com uma tiragem de cem exemplares. Viaja para Paris e Londres, onde ficará 12 anos.

- 1909 Em Londres publica outros volumes de poesia: *Personae* e *Exultações*. Introduz-se nos ambientes literários ingleses: Yeats, Madox Ford, Hulme, Wyndham Lewis, Hardy, James. Conhece a escritora Olivia Shakespear e a sua filha Dorothy, com quem casará.
- 1910 Publica *O espírito do romance* e *Provença*. Regressa por alguns meses aos Estados Unidos onde conhece John Quinn, advogado, coleccionador de obras de arte e magnata-mecenas, o qual é compelido por Pound a patrocinar artistas descobertos pelo poeta.
- 1911 Torna novamente à Europa. Publica em Londres as *Canções* e entra em contacto com Alfred Richard Orage, editor da revista *A Nova Era*, tradutor de Vilfredo Pareto e divulgador em Inglaterra de Georges Sorel. Ambos se influenciam reciprocamente. Pound escreverá nesta revista durante mais de vinte anos.
- 1912 Correspondente da revista *Poetry* de Chicago. Publica *Sonetos e Baladas de Guido Cavalcanti e Respostas*.
- 1913 Vai a Veneza. Começa a tradução da poesia chinesa e de obras de teatro *Nô* japonês. Faz de secretário a Yeats. Pressiona Joyce para este lhe enviar os seus novos escritos.
- 1914 Casamento do poeta com Dorothy Shakespear. Publica a Antologia do Imaginismo (*Os Imaginistas*).
- 1915 Toma a seu cargo a Antologia Católica 1914/1915, com textos de Yeats, Eliot, Hulme, Williams, Lewis e outros. Começa a escrever os *Cantos*.
- 1916 Publica o Manifesto Vorticista e *Umás memórias e Esplendor* (poesia).
- 1917 Aparecem na revista *Poetry* os primeiros três *Cantos* (que modificará imediatamente). Pound tem trinta e dois anos. Aparece em Nova Iorque um folheto de trinta e duas páginas intitulado *Ezra Pound, a sua métrica e a sua poesia*, sem ser assinado, embora depois Eliot tenha reconhecido a sua paternidade.
- 1918 Publica-se em Nova Iorque *Pavanas e Divagações* (ensaio).

- Em Londres dá conferências sobre a música e a arte patrocinadas pela revista *A Nova Era*.
- 1919 Publica-se *Quia Pauper Amavi* (que contém os três primeiros *Cantos*) e o *Canto IV* numa edição privada: 40 exemplares em papel japonês.
- 1920 Publicam-se *Investigações* (ensaio), *Sombra* e *H. M. Mauberley* (poesias). Através do seu amigo Orage, contacta com Clifford Hugh Douglas, fundador do *Crédito Social*, cujas teses sócio-económicas o influenciarão profundamente. Abandona Inglaterra, da qual diz que a vida intelectual está "sufocada". Vai para Veneza (onde escreve *Indiscrições*) e a Sermione, onde se reúne com Joyce, depois de sete anos de contactos epistolares. Com Joyce viaja para Paris com o fim de instalar a família do escritor irlandês.
- 1921 Publica a sua *Poesia 1918-1921* (que compreende quatro *Cantos*, do quarto ao sétimo). Estabelece-se em Paris onde frequenta ambientes surrealistas e dadaístas. De passagem por lá, T. S. Eliot confia a Pound o original de *A Terra Baldia*.
- 1922 Compõe a obra musical *Villon*. Tenta criar uma organização chamada "Bel Esprit", cujo fim seria ajudar os artistas necessitados.
- 1923 Viaja por toda a Itália para documentar-se sobre os *Cantos*. Publicam-se em Paris *Indiscrições* e os *Cantos de Malatesta* (IX-XII) em *Critério*, revista dirigida por Eliot.
- 1924 Continua a viajar por Itália. Colabora na *Transatlantic Review* que o poeta Madox Ford dirige.
- 1925 Estabelece-se em Rapallo, onde ficará quase vinte anos. Em Paris publica-se *Apontamentos de XVI Cantos de Ezra Pound para o início de um longo poema*. Em 9 de Julho nasce a sua filha Mary.
- 1926 Publica-se em Nova Iorque a edição completa das suas poesias (excluídos os *Cantos*, que continua a reformar).

- Primeira representação em Paris da sua obra *Testamento de François Villon*. A 10 de Setembro, nasce em Paris o seu filho Omar Pound.
- 1927 Funda a revista *Exile* que durará somente quatro números.
- 1928 Publica-se em Londres *Apontamentos do Cantos XVII-XXVII*.
- 1929 Os pais do poeta, que até esse momento tinham vivido na casa de Wyncote, mudam-se para Rapallo, para junto do filho que tinha feito quarenta e quatro anos. Pound organiza concertos. Vêm procurá-lo jovens poetas de todo o mundo.
- 1930 Publicam-se em Paris *Apontamentos de XXX cantos e Cartas imaginárias*.
- 1931 Publica-se em Londres *Como ler*. A sua polémica contra o sistema económico internacional intensifica-se.
- 1932 Custeia a edição de *Rimas de Guido Cavalcanti*. Publica-se em Milão *Ezra Pound: Perfil, uma antologia*.
- 1933 Publica-se em Londres *O ABC da Economia*. Conferência sobre o mesmo tema na Universidade de Bocconi, de Milão, intituladas *Fundamentos históricos para a economia*. A 30 de Janeiro entrevista-se com Mussolini, a quem entrega um documento de 18 pontos programáticos.
- 1934 Publica em Londres: *O ABC da Literatura*, os ensaios de *Fá-lo novo* e outras poesias: *Onze novos Cantos XXXI-XLI*. Colabora em *New Democracy* e em *New English Weekly*, duas revistas de Orage.
- 1935 Publicam-se em Londres: *Poesia de Alfred Venison: temas de crédito social do poeta da rua Titchfield*, o opúsculo *Crédito social: um impacto* e o ensaio *Jefferson e/ou Mussolini*. Encarrega-se da página literária de *Il Mare*, diário de Rapallo. Em Veneza, junto a alguns jovens intelectuais, patrocina um movimento para a renovação da poesia italiana.
- 1936 Publica-se em Londres, com introdução e notas de Pound, *O ideograma chinês como um meio para a poesia*, de Ernest Fenollosa.
- 1937 Publicam-se em Londres as poesias *Uma quinta dezena de Cantos, XLII-LII*, os *Ensaio políticos* e, em Milão, um folheto de vinte páginas *Compêndio dos Analectas* de Confúcio.
- 1938 Publica-se em Londres o *Guia da Cultura*.
- 1939 Começa a escrever no semanário *Meridiano de Roma*. Regressa aos Estados Unidos – depois de 28 anos – num esforço por preservar a paz. Tenta encontrar-se com Roosevelt, negando-se este a falar com o poeta. Durante a sua estadia nos Estados Unidos, Pound visita velhos amigos e obtém um *Honoris Causa* do Hamilton College.
- 1940 Publicam-se em Londres outros volumes dos *Cantos: LII-LXXI*. Colabora no *Japan Times*, de Tóquio.
- 1941 A partir de Janeiro começa a desenvolver algumas conversas literárias sobre assuntos económicos na Rádio Roma, em inglês para os Estados Unidos e Inglaterra, fazendo algumas propostas para reformar a constituição americana. Tratou de regressar aos Estados Unidos, ainda não beligerantes, mas o consulado americano em Roma põe obstáculos. A 7 de Dezembro, data do ataque japonês a Pearl Harbor, Pound suspende as suas transmissões na Rádio Roma. Impedem-no de partir com o último contingente diplomático estadunidense. Permanece em Itália e volta a falar na Rádio Roma: as suas palestras versam o panorama económico da guerra e algumas questões literárias. Todas as transmissões abrem com o anúncio de que não lhe foi pedido dizer nada contra a sua consciência, nem incompatível com os seus deveres de cidadão americano, e com as palavras: “Esta é a voz da Europa. Fala Ezra Pound”.
- 1942 Em 25 de Fevereiro morre o pai de Ezra. Publica-se em Roma *Cartão de Visita*.

- 1943 Em Julho é acusado oficialmente de traição pelo Tribunal do Distrito de Columbia. O armistício de 8 de Setembro surpreende-o em Roma; embora quase com sessenta anos, marcha a pé até Valle Pusteria, onde se encontra a sua filha Mary e volta a Rapallo.
- 1944 Aparecem vários opúsculos sobre as causas da guerra, problemas monetários, economia e colecções de artigos publicados em Veneza, *América, Roosevelt e as causas da presente guerra, Introdução à natureza económica estadunidense, Orientações* (que contém uma boa parte das suas colaborações no *Meridiano de Roma*). Em Rapallo, o livro *Ouro e Trabalho*. Publicam-se, também em Veneza, o *Testamento de Confúcio*, traduzido do chinês por Pound, e a versão em italiano, feita por ele mesmo, de *Jefferson e/ou Mussolini*, ensaio escrito dez anos antes. Colabora com notas, artigos e traduções em dois jornais de Alexandria: *O Povo de Alexandria e A ideia social*.
- 1945 No princípio do ano, publica-se a tradução do *Ciung Iung*, que tem, como subtítulo, *O eixo que não vacila, o segundo dos livros confucianos*. As primeiras palavras do subtítulo serão as culpadas da destruição da maior parte da edição deste folheto de 48 páginas, depois de 25 de Abril, porque, ao cair nas mãos de membros da resistência, estes pensaram que se tratava de propaganda política a favor do Eixo Berlim-Roma-Tóquio. A 3 de Maio, a seguir a Pound ter tentado entrar em contacto com as forças de ocupação, dois membros da resistência prenderam-no e entregaram-no a um militar que o transporta até Lavagna, onde se encontra o Comando Aliado, daí transferem-no para o CIC (Centro de Contra-Espionagem). Em 24 de Maio, depois de vários interrogatórios, é transferido para o Centro Disciplinar de Treino, em Coltrano, perto de Pisa. Aí encerram-no numa jaula de ferro, ao ar livre. Sofre um colapso. Colocam-no numa tenda de campanha, sob vigilância médica; pode escrever e começa a compor os *Cantos Pisanos*. Em 18 de Novembro levam-no de avião para Washington.
- 1946 A 13 de Fevereiro declaram-no doente mental e metem-no no manicómio de Saint Elizabeth. Aí ficará 13 anos.
- 1947 Aparece, nos Estados Unidos, a sua tradução de Confúcio *O Eixo que não vacila e O Grande Compêndio*. Está datada: “D. T. G. Pisa; 5 de Outubro – 5 de Novembro 1945”.
- 1948 Petição dos cidadãos de Rapallo a favor do poeta. Em Janeiro, em Florença, Olga Rudge publica seis discursos radiofónicos de Pound com o título *If this be Treason...* (Se isto é traição...). New Directions, editora de um dos seus discípulos, James Laughlin, publica os *Cantos LXXIV-LXXXIV*, conhecidos como *Cantos Pisanos*; pouco depois publica *Cantos de Ezra Pound* que compreendem tudo o que foi publicado até aquele momento: I-LXXXV e LXXXIV-LXXXIV. Não aparecem os *Cantos LXXII e LXXIII* por causa do “seu conteúdo político”. Morre a mãe do poeta.
- 1949 Os *Cantos Pisanos* obtêm o Prémio Bollinger, atribuído por um júri composto por Eliot, Tate, Lowell, Auden e outros poetas. Publicam-se os *Poemas selectos*.
- 1950 Publica-se em Chicago *Patria mia* e, em Nova Iorque, *Cartas de Ezra Pound 1907-1941*.
- 1951 Publica-se, em Nova Iorque a sua tradução *Analectas de Confúcio*, levada a cabo durante a guerra e prisão.
- 1953 Aparece em Londres uma colecção de traduções (*Translations*) e a tradução italiana dos *Cantos Pisanos*.
- 1954 Publicam-se os *Ensaios literários* com uma introdução de T. S. Eliot. Em Milão publica-se *Trabalho e usura*, que reúne os três opúsculos publicados em 1944 em Veneza e Rapallo. J. V. de Pina Martins solicita, a partir da Rádio Vaticano, a libertação de Pound.
- 1955 Publica-se um novo grupo de *Cantos* em Milão: *Section Rock-Drill 85-95 dos Cantos* e uma nova edição do *Eixo que não vacila* destruída em 1945. O interesse por Pound

- umenta em Itália: por iniciativa de Sergio Solmi e Diego Valeri circula uma petição dos escritores italianos para a libertação do poeta. Em 30 de Outubro aparece, no *Corriere della Sera* um apelo nesse sentido de Giovanni Papini à embaixadora norte-americana Both Luce.
- 1956 Na revista *Life* aparecem artigos não assinados favoráveis ao poeta. Publicam-se duas traduções de Pound: as *Trachiniae*, de Sófocles, e o *Moscardino*, de Enrico Pea.
- 1957 A revista *Esquire* também toma posição a favor da revisão do processo.
- 1958 Em Abril, o poeta Robert Frost, em nome dos escritores ingleses e norte-americanos, dirige-se a Washington para solicitar a revisão do processo de Pound. Consegue que o juiz Arnold apresente uma moção ao Supremo dos Estados Unidos para obter a libertação do poeta. Em 18 de Abril, o Tribunal ordena que seja retirada a acusação de traição: o Tribunal de Columbia desiste de tal acusação. Em Julho, Pound regressa a Itália a bordo do transatlântico Cristóforo Colombo; é entrevistado por várias revistas e faz uma declaração à *Illustrazione Italiana*. Retira-se para Brunnenburg, perto de Merano, com a sua filha Mary. Publica-se, nos Estados Unidos, *Pavanas e Divagações*.
- 1959 Publicam-se, em Caltanissetta *Versos Prosaicos* (fragmentos não utilizados nos *Cantos*) e outra série destes últimos: *Os Tronos 96-109 dos Cantos* (à primeira edição italiana seguir-se-ão a norte-americana e a inglesa). É-lhe conferida a cidadania honorária de Trento.
- 1960 Publica-se *Impacto*, em Nova Iorque, com o subtítulo *Ensaio sobre a ignorância e a decadência da civilização americana*.
- 1961 Adoece gravemente em Roma. Transportam-no para uma clínica de Merano e regressa a Rapallo e Veneza para convalescer.
- 1962 Publica-se em Milão uma plaqueta intitulada *Nova Economia editorial*.

- 1963 Publica-se em Londres a edição completa dos *Cantos* publicados até então, compreendendo os cantos I-LXXI e LXXIV-CIX. Continuam por publicar os cantos “políticos” LXXII e LXXIII. No Festival dos Dois Mundos, de Spoleto, representa-se o seu *Villon*. O poeta é declarado “hóspede de honra” do Festival.
- 1965 Viaja a Inglaterra e Irlanda. A revista francesa *L’Herne* dedica-lhe dois números especiais; é a primeira vez que a obra de Pound aparece em França. Convidado pela revista, o poeta volta a Paris depois de quarenta anos.
- 1966 Publicam-se em Verona *Exra Pound; Poemas de Cavalcanti*.
- 1968 Publica-se um novo grupo de versos: *Apontamentos e fragmentos dos Cantos CX-CXVII*, escritos entre 1958 e 1960.
- 1969 Breve viagem aos Estados Unidos.
- 1970 A televisão italiana dedica-lhe uma longa entrevista em dois capítulos. Aparece num só volume toda a produção dos *Cantos*, do primeiro ao CXVII, mas excluindo os escritos entre 1944 e 1945.
- 1971 Publica-se *Discrções*, de Mary de Rachewitz, filha de Pound, nas quais o seu pai é a figura central.
- 1972 A 30 de Outubro festeja, em Veneza, o seu 87º aniversário. À meia-noite de 31 internam-no no Hospital Civil de S. João e S. Paulo, devido a uma inesperada oclusão intestinal. Morre às oito da noite de 1 de Novembro, depois de ter pronunciado estas palavras: “La commedia e finita, gli applausi durerano secoli, ed io li ascolteró dalla casa dell’Eterno” (Acabou a comédia, os aplausos durarão séculos e eu ouvi-los-ei da casa do Eterno). Poucas semanas antes o seu nome tinha sido inscrito, pelas enésima vez, como possível destinatário do Prémio Nobel da Literatura.

Cronologia complementada de Noel Stock, *The Life of Ezra Pound*, ed. Routledge and Kegan Paul, Londres, 1970 –

esta obra foi traduzida para castelhano com o título *Ezra Pound*, ed. Alfons el Magnànim-IVEI, col. Debates/Biografia, Valencia, 1989 –; de Michel Reck, *Ezra Pound en primer plano*, ed. Picazo, Barcelona, 1976; de Ezra Pound, *Orientamenti*, ed. Grafica Meridionale, Italia, 1978; de Gianfranco Turrís, *Omaggio a Pound*, ed. Libri del Solstizio, Roma, Novembro de 1972; e de Ezra Pound, *Esta é a Voz da Europa – Alocuções na Rádio Roma 1941-1943*, ed. Hugin Editores, Lisboa, 1996.

NOTAS

1 – Ezra Pound, *Guia de la Cultura*, ed. La Fontana Mayor, Madrid, 1976.

2 – Ezra Pound, *Esta é a Voz da Europa. Alocuções na Rádio Roma 1941-1943*, ed. Hugin Editores, col. Dissidências, Lisboa, 1996.

3 – *O poeta enjaulado, antologia sobre Ezra Pound*, ed. Letra Cierta, Argentina, 1978.

4 – *Ezra Pound, Cantares Completos*, estudo e tradução directa de José Vázquez Amaral, ed. Joaquín Mortiz, México, 1985.

5 – Ezra Pound, *Guia da Cultura*.

6 – *Ibid.*

7 – *Ibid.*

8 – Ezra Pound, *El ABC de la lectura*, ed. de la Flor, Argentina, 1968.

9 – Ezra Pound, *Ensayos Literarios*, selecção e prólogo de T. S. Eliot, ed. Monte Ávila, Venezuela, 1968.

10 – Ezra Pound, *El ABC de la lectura, ob. cit.*

11 – Ezra Pound, *Ensayos Literarios, ob. cit.*

12 – Gerhardt Münch, um dos grandes músicos contemporâneos, segundo Pound, a quem dedica o seu Canto LXXXV e com quem organizava programas musicais pelos anos 30 em Rapallo. No que se refere à musica trovadoresca – que é o tema de que me ocupo – Pound comenta: “Estes sons não têm valor literário ou poético se lhes tirarmos a música, mas quando Francesco da Milano fez os arranjos para alaúde, os pássaros continuavam na música. E quando Münch os transcreveu para instrumentos modernos, os pássaros continuavam lá. E ainda lá estão na parte dos violinos. Foi assim que este monumento sobreviveu ao bronze”. (O facto de Münch se ter distanciado de Pound e viver actualmente numa aldeia de Michoacán merece ser comentado noutra lugar).

13 – Em relação com a *retórica profunda* e os cátaros ou puros, ver Denis de Rougemont, *Amor y Occidente*, ed. Leyenda, México, 1945.

14 – Ezra Pound, *Ensayos Literarios*, *ob.cit.*

15 – Denis de Rougemont, *ob. cit.*

16 – Ezra Pound, *ob.cit.*

17 – *Ibid.*

17 – *Ibid.*

18 – *Ibid.*

APÊNDICE PARA LUSITANOS

Quando Portugal e Espanha dominavam no Ocidente, as culturas pré-colombianas afirmavam-se como alternativa do mundo tradicional, em particular, a minha ascendência mexicana, que se fundamenta nas crenças solares e no pessimismo heróico do povo Azteca, o “povo do Sol”. Em seguida, sucedeu-se uma série de desastres que a linhagem românica partilhou. Impôs-se o monismo judeo-cristão e sepultaram-se os deuses, que ainda dormem enquanto a raça se definha. Portugal e Espanha decaíram, face ao empurrão das potências mercantilistas e usurocráticas, unidas ao “pathos” racial fomentado pelo capitalismo, como tão bem explica Werner Sombart. As nossas línguas perderam a sua ambição imperial e encontram-se agora ameaçadas pela globalização etnocida e pelo domínio de um “esperanto” dos mercadores. Mas, nestes momentos de extrema penúria, de falta de vontade de luta pela nossa diferença, surge o exemplo magnífico de Luís Vaz de Camões, o poeta guerreiro, o grande forjador do português, com o seu olho perdido por obediência ao destino e encontrado, luminoso, entre as páginas d’Os Lusíadas; logo aparece, com os seus óculos voláteis, o seu credo aristocrático e os seus “heterónimos” que rondam pela aba do seu chapéu, o enorme Pessoa. Com

a bênção de Camões e Pessoa, dedico esta muito breve aproximação ao escritor que soube desafiar os dogmas de uma civilização moribunda – Fernando Pessoa –, com um gesto de agradecimento da “barbárie” aos irmãos de língua portuguesa, na lembrança imperial de um só destino, na nossa relação particular com o Brasil, no âmbito de uma mesma “pátria espiritual”, sob a glória dos pendões de Vasco da Gama e do símbolo imbatível do rei D. Sebastião.

Fernando Pessoa: o valor do mito

Dizia Ezra Pound que “poucos homens se podem permitir, pela simples razão de que, ao fazê-lo, poderiam por em perigo os seus proventos (directamente), ou o seu prestígio, ou posição, num ou noutro dos mundos profissionais, ou comprometer-se pelos seus pontos de vista”. Entenda-se este compromisso como uma exigência da própria pessoa, independentemente de qualquer compromisso com os outros. Esta política de um dever interior fica manifesta nos juízos artísticos de Fernando Pessoa sobre a política.

O poeta português, crente no mito lusitano do regresso de D. Sebastião (o rei que representa o regresso à centralidade na vida espiritual de Portugal e que cumpre a função poética e profética do mito), revelou uma parte de si numa série de obras políticas, que mais deveriam ser consideradas como metapolíticas, e constituem uma forma de poetizar ou transcendentalizar a política. Convergem em Pessoa diversas influências. Porventura o seu aspecto menos original é o que o faz tributário das crenças dominantes na civilização moderna, como o racionalismo, o positivismo e o culto da organização. Nesse aspecto, Pessoa assemelhar-se-ia a um discurso spenceriano, muito mais imaginativo, mas não iria mais além.

Pessoa é um artista que olha a política no seu aspecto estético e talvez se expressasse sobre ele com reflexões como: “Mas o permanente é instaurado pelos poetas” e “Os únicos que mudaram mais os povos foram os poetas”. Assim, o poeta português concebe-se como um intérprete do verdadeiro “ser português”, protagonista teórico do misterioso Núcleo de Acção Nacional, que escreve “não (a) todos os portugueses que nos leiam, mas (a) todos os que nos saibam ler”. Trata-se de mitificar a razão para a subverter. Pessoa considera, então, que o mito é muito mais importante do que a razão, para uma acção política que pretende ser artística. E essa é, quiçá, a origem do seu conservadorismo aristocrático, em que a política é considerada como a substância mais medíocre e imediata, como reino da fealdade e da falta de imaginação.

Em *A igualdade entre os homens*, Pessoa assinala, primeiro, um sentimento e, logo a seguir, um juízo. Descreve o que certamente experimentou no meio da massa, nas fauces do poder anónimo da época: “A verdade é que entre um trabalhador e um macaco há menos diferença do que entre um trabalhador e um homem realmente culto”. Se tal emoção de uma diferença pudesse ser tomada como uma negação do mito soreliano, pelo qual o proletariado é uma nova aristocracia, responde a uma visão imediata e concreta, como o suor e o sebo da massa no acto de uniformização da multidão. O ajuizar de Pessoa põe em dúvida um dos dogmas da modernidade: o igualitarismo. Diz Pessoa: “Aceito um homem do povo como um irmão em Deus, como irmão em Cristo, mas não como um irmão na Natureza”.

Pode duvidar-se agora da fé cristã de Pessoa, tão interessado numa porventura utópica “reconstrução transcendental do paganismo”. O que merece atenção é que Pessoa não só se manterá afastado do salazarismo, como irá

propor uma revisão das ideias consagradas da revolução e da democracia. Há em Pessoa um espírito para com a dissidência que é imensamente meritório e dá corpo, em palavras, a certas sensações do homem moderno, como a sua aceitação sentimental da massa e a sua repulsa física pelo contacto com ela – o paradoxo de tornar livres os cidadãos da urbe democrática mediante a uniformidade.

Pessoa considera que as revoluções são fundamentalmente reaccionárias, uma vez que obedecem a uma crença religiosa nos milagres. “O milagre é o que o povo quer, é o que o povo compreende. Que o faça Nossa Senhora de Lurdes, ou de Fátima, ou que o faça Lenine, aí, é onde reside a diferença”⁽¹⁾. Para Pessoa, como para Maistre, a Revolução Francesa legitima uma nova religião laica, um messianismo secular que nega o direito aos privilégios e à diferença, que proclama o modelo exclusivo do totalitarismo democrático: em vez de ser diferentes, ser iguais.

Acontece então que a democracia deixa de ser uma forma pragmática, para viver numa ordem de liberdades e transforma-se na idealização suprema. Todos temos de nos submeter ao progresso linear, à vontade abstracta da maioria. Pessoa avisa: “O sufrágio representa, quando muito, a maioria politicamente organizada, a qual, face à maioria real da sociedade, é uma minoria e, em geral, uma pequena minoria”.

Em Pessoa, a ideia do Império que, devido à acção política de expansão das potências modernas, passou a ser imperialista, retoma o seu significado de potência e de unidade da Origem. O império deve agora expressar-se pelo espírito: “Todo o império que não se baseie no império espiritual é uma morte em pé, um cadáver que manda”. Que entende Pessoa por acção espiritual? É uma acção de iniciação que abre outros mundos, que revela uma realidade oculta e que há-de conduzir à realização do “impèrialismo andrógino”, no qual irá imperar o masculino e o feminino.

Não haverá, no discurso de Pessoa, outra forma de providencialismo? Não já a habitual, a “superstição verbal” da democracia, mas uma mistificação do “ser português” e uma utopia lusitana, produto da razão, mais que do mito?

Pessoa tentou tornar cartesiano o super-homem e, em geral, deu importância a uma tendência difusa para o despotismo ilustrado que descreveu como a “oligarquia dos melhores”. Mas o seu significado situa-se num lugar diverso das ideias políticas, uma vez que se esforçou por transcender o político pelo artístico. Bastou-lhe esse impulso para confessar os seus demónios internos e animá-los num sonho individual. Os seus fantasmas aparecem, às vezes, na demolição da modernidade: a ordem exclusiva, a única salvação. Pessoa revolta-se, com o mito, contra o tempo dos deuses mortos.

(1) Fernando Pessoa, *Contra la Democracia*, Editorial Universidad Autónoma Metropolitana, México.

ÍNDICE

ERNST JÜNGER: A REVOLTA DO ANARCA	13
A linguagem simbólica	15
O recinto sagrado	29
O anarca	38
Do policial ao metafísico	45
Notas biográficas	50
YUKIO MISHIMA: A VIA DA ESPADA	59
A escrita silenciosa	61
O mito da juventude	68
O romantismo shôwa	72
Sociedade do Escudo e metapolítica	76
O anjo búdico	79
Notas biográficas	84
EZRA POUND: OS CANTOS E A USURA	91
Uma revisão de Ezra Pound	93
O último dos trovadores	102
Usura	110
Notas biográficas	114
APÊNDICE PARA LUSITANOS	127

Colecção DISSIDÊNCIAS

- 1 - *Esta é a Voz da Europa*
Alocações na Rádio Roma 1941-1943 - Ezra Pound
- 2 - *A Amizade* - Abel Bonnard
- 3 - *Apologia da Barbárie* - José Luis Ontiveros

Numa época em que não se conce a *classe intelectual* divorciada do poder e, por isso, incapaz de qualquer trabalho de sapa relativo à consciência e ao discurso da desordem estabelecida, é surpreendente vermos que alguém se atreve a congregar três malditos contemporâneos da envergadura de Ernst Jünger — o *enfant terrible* e indigesto dos totalitários de toda a laia —, Yukio Mishima — o último e inacessível *samurai* — e Pound — o cantor *outsider*, o incômodo *trovatore*, o inimigo público número um da usura.

"O gesto crítico de Ontiveros — como escreveu Eduardo Milán — manifesta o cerco a que está exposto o inimigo de uma massa suspeitamente homogeneizada". Não estranhe, pois, que este tríptico esconda algo mais do que uma desmesurada adesão: esta *barbaridade* é, para além disso, material metapolítico, codificado, dissidência — sem ressentimento! — no meio de uma civilização cansada, insaciável, policial...

José Luis Ontiveros nasceu no México há 43 anos. Ensaísta, narrador e habitual colaborador dos mais prestigiosos jornais mexicanos é, sem dúvida, uma das penas mais interessantes do outro lado do Atlântico. Hispanista, profundo conhecedor da História e Literaturas europeias e espiritualmente próximo de Louis-Ferdinand Céline e de Ernst Jünger, publicou *La treta de los signos*, relatos (1986), *Rubén Salazar Mallén, subversión en el subsuelo*, ensaio (1988), *Aproximación a Yamato, los escritores mexicanos y Japón*, antologia (1989), *Cíbola*, relatos (1990), *Carta a un Marxista Decepcionado* (1992), *La Espada y la Gangrena*, ensaio (1992) e *El Hotel de las Cuatro Estaciones*, ficção (1995). A *Apologia da Barbárie* foi publicada no México em 1987.



ISBN 972-8310-44-7



9 789728 310448